FORJANDO la NACIÓN PERUANA



El incaísmo y los idearios políticos de la República siglos XVIII-XX


CARTE
DU PÉROU
Dressée pour l'intelligence de l'Histoire
générale des Voyages de Laharpe.
PAR AMBROISE TARDIEU
1821
Lieues communes de France de 25 au Degré.
25
50
100
150
Milles Marins de 60 au Degré.
60
120
240
360
G. DE GUAYAQUIL
C. Blanc
Pte de Paytas
Payta
Port de Sechura
Sechura
C. de la Aguja
C. Nord
Lambayeque
Truxillo
P. del Ferrol
Casmala
Huarmey
Paramonguilla Fss del Vaca
Barranca
Huaura
Pte de la Galere
I. S. Lorenzo
LIMA
S. Pedro de Mamas
Canete
Pisco
S. Geronimo de Ica
la Nasca
Pte de S. Nicolas
Acari
Chala
R. Ocona
Zaruma
Zamora
Valladolid
Pce DE JAEN
Loyola
Chirinos
Santiago de las Montana
Borja
N. Roamaynas
N. Maynas
Chonchus
Xeberos
Chachapoyas ou S. Juan de la Frontera
Moyobamba ou Santiago
Caxamarca
PROV. DE TRUXILLO
Pce de Guamachuco
Pce de Pastas
Caxatambo
Pce de Caxatambo
T. de Checras
Pce de Canta
Prov. de Tarma
Tarma
Jauja
Pce d'Angaraes
GUAMANGA
Pce de Castrovirreyna
Castrovirreyna
Palpa
Pce d'Ica
Lucanas
N. des Sipabos
N. des Capatachos ou des Hagnas
N. Amajes
Andamarca
R. Enne
MARANCHOCHAS



TERRITOIRE DES MISSIONS OU PAYS DES AMAZONES
PR. DE RIO NEGRO
R.ME DU BRÉSIL
MATTO GROSSO
PROV. DE LOS MOXOS
CRUZ DE LA SIERRA
PR. DE LA PAZ
CHUCUYTO
PR. DE POTOSI
CUSCO
ARAPACA
CARANGAS
LAPLATA
N. Chumamas
N. Ticunas
N. Mayorunas
N. Casibaris
N. Naunas
N. Curinas
N. Cocamas
Y. Cocamas
N. Paguanas
N. Capavanas
N. Ozoanas
N. Conomonas
N. Guacuiaris
N. Cuaciyanes
N. Curucuruz
N. Toromonas
N. Abacates
Y.s Conomonas
Chumanos
Mobimas
S.ta Anna
S.t Pedro
S.t Xavier
la Trinidad
Loreto
Tapacuras
Baures
Arequipa
Puno
Oruro
Tarapaca
R. Beni
R. de la Madera
R. Mamore
R. Pilcomayo
N. Taynnies
CHAC

Bicentenario
del Perú
1821-2021



open
access



FORJANDO la NACIÓN PERUANA

El incaísmo y los idearios políticos de la República en los siglos XVIII-XX



BCP

Acceda a la versión digital de "Forjando la Nación peruana. El incaísmo y los idearios políticos de la República (siglos XVIII-XX)" del Fondo Editorial del BCP a través del siguiente QR o de la web www.fondoeditorialBCP.com

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú Nº 2021-13610

BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12

ISBN: 978-9972-837-38-8

FORJANDO la NACIÓN PERUANA

El incaísmo y los idearios políticos de la República en los siglos XVIII-XX

Ramón Mujica Pinilla

Roberto Amigo

Gustavo Buntinx

Jorge Cañizares-Esguerra

Carmen Mc Evoy

Gustavo Montoya

Anthony Pagden

Pascal Riviale

Mark Thurner

Miguel Ángel Vallejo Sameshima

Luis Eduardo Wuffarden

COLECCIÓN ARTE Y TESOROS DEL PERÚ

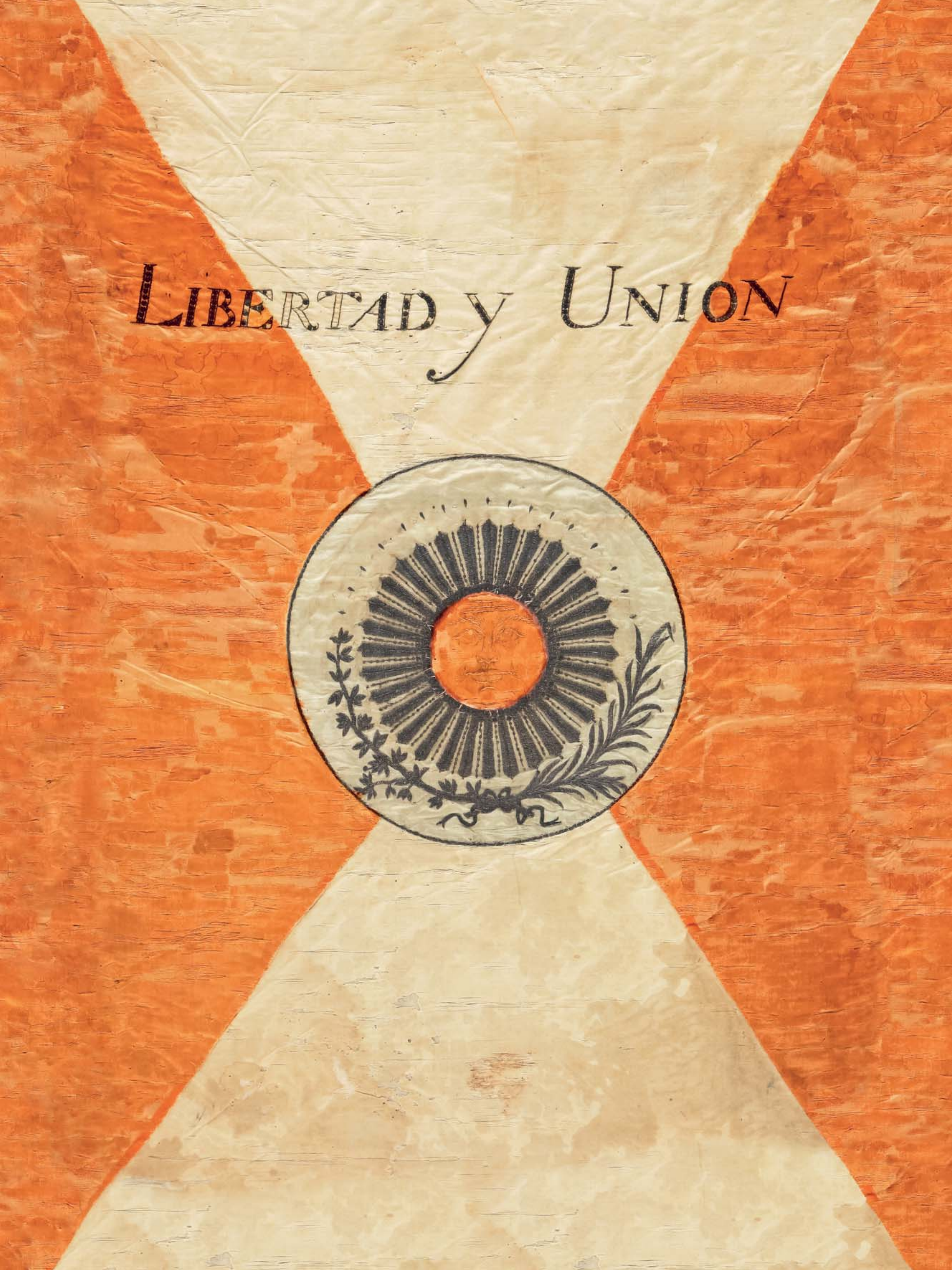



A. Durand



Índice


Francisco González Gamarra


LIBERTAD y UNION


EL SOL DEL PERÚ
1821

Con la intención de conmemorar el bicentenario de nuestra independencia, decidimos dedicar dos volúmenes de la colección Arte y Tesoros del Perú a este acontecimiento tan significativo. El año pasado lanzamos el primero, en el cual se estudia el arte imperial inca poniendo especial énfasis en la producción que los artistas andinos continuaron desarrollando después de la llegada de los españoles, durante la época de la colonia y hasta el estallido de la independencia. Ahora presentamos el segundo, que analiza la relación entre el incaísmo y las ideas políticas republicanas en el contexto de gestación de la nación peruana, desde el siglo XVIII al XX.

Ambos libros han tenido como coordinador científico al doctor Ramón Mujica Pinilla, quien ha congregado a un conjunto de *scholars* peruanos y extranjeros cuyas investigaciones sobre diversos aspectos de nuestra cultura han alcanzado un alto reconocimiento en el mundo académico. Lo interesante de su participación es que, gracias a ellos, podemos cubrir un amplio periodo histórico y confrontar distintas posiciones, lo que enriquece el enfoque de unos hechos que aún son motivo de discusión. Con cada generación la mirada de los historiadores se renueva y siempre es posible una reinterpretación que abra una puerta insospechada para comprender mejor el pasado.

Como bien dice uno de los autores del libro, Anthony Pagden, los territorios dispersos que conformaban lo que a partir de fines del siglo XVIII se denominaba Imperio español, pretendían constituir una única realidad sostenida por la figura del propio monarca. Sin embargo, ninguno de los soberanos había conseguido integrar los distintos reinos, que eran culturalmente heterogéneos, en una suerte de estado unitario. El rey, en lugar de actuar como una autoridad política incuestionable, delegaba el poder. En buena cuenta, la monarquía se asemejaba más a una federación

de estados cuasi independientes que a un solo imperio. Según el historiador, «los asentamientos españoles en América, a diferencia de los británicos o los franceses, fueron considerados por sus habitantes, y durante gran parte de su historia por la propia Corona, no como colonias –palabra que nunca se utiliza antes del siglo XVIII– sino como reinos casi autónomos bajo un único monarca: los *Reinos de Indias*». Más aún, como ocurrió en los casos de México y el Perú, España quiso adjudicarles la condición de estados sucesores legítimos de dos grandes imperios indígenas.

La situación dio un vuelco con las reformas borbónicas que empezaron hacia 1770 y que intentaron convertir en colonias a los reinos de España en América. El objetivo era que los españoles, ya fueran nacidos en las Indias o en la península, se consideraran, pese a las diferencias, como los miembros de un mismo estado centralizado. Para ello, se buscó reemplazar a los criollos de la élite que trabajaban en la administración pública por funcionarios venidos de España, con el fin de que se ejerciera un mayor control desde Madrid. En esas circunstancias, un precursor de la independencia como el arequipeño Viscardo y Guzmán denunció que el propósito de la Corona era destruir la unidad y la identidad común que ya existían entre los criollos. «La España –argumentó– nos destierra de todo el mundo antiguo, separándonos de una sociedad a la que estamos unidos con los lazos más estrechos». En 1797, fue tajante al concluir: «Todo debe ahora ser devuelto a quien pertenece. Y América pertenece a sus habitantes tanto como España, Italia y Portugal pertenecen a los suyos».

Sin duda, el catalizador de las ansias de libertad fue propulsado por la Ilustración europea, cuyo impacto en tierras americanas es otro de los temas fundamentales de nuestro libro. Las ideas que empezaron a revolucionar el pensamiento político y social en el Viejo Continente durante el llamado Siglo de las Luces calaron hondo en los intelectuales del Nuevo Mundo, quienes se apoyaron en ellas para contrarrestar los dogmas, el oscurantismo y la censura que preponderaban en la época virreinal.

Por su parte, Mujica Pinilla explica las funciones que cumplieron tanto el imaginario incaísta como el cristiano en la realidad peruana mediante un cuidadoso examen de la iconografía del periodo. Curiosamente, los Incas fueron vistos como referentes y artífices en la esfera del pensamiento ilustrado. De ahí que surgieran discursos híbridos respecto a la noción de patria, en los cuales se apelaba a alegorías y símbolos que ensalzaban la figura del Inca e insertaban su imagen en composiciones pictóricas que presentaban emblemas propios de la república. Más adelante, Atahualpa resurgirá como un icono transhistórico y cultural, como un intermediario entre los dioses del pasado prehispánico y su pueblo oprimido. Esta "resurrección" del Inca se produjo a raíz del conflicto bélico que enfrentó al Perú con España en 1866 y que originó una última aparición de iconografías de corte independentista.

En cuanto a la población nativa y la gesta emancipadora fueron las excesivas demandas tributarias y los abusos de los corregidores lo que provocó que nobles indígenas como Túpac Amaru se rebelaran. El estudioso Miguel Ángel Vallejo Sameshima opina que su alzamiento demostró lo complejo y contradictorio que era el mundo andino, pues, según quien lo viera, el líder podía ser tomado como indígena, mestizo o culturalmente blanco. Y si bien con su insurrección se inicia la causa de la independencia, su derrota precipitó el fin de la nobleza incaica, ya que la represión

de las autoridades españolas acabó con los privilegios administrativos de las élites indígenas y se prohibieron las manifestaciones culturales autóctonas.

No obstante, al entrar en el siglo XIX prevaleció la idea de una América independiente que incluía tanto a los criollos como a los pobladores indígenas. Al cabo de más de doscientos cincuenta años de dominación española había surgido un nuevo orden social como consecuencia del mestizaje, entre otros factores, y ello requería un nuevo orden político. Esta exigencia sería decisiva para que los esfuerzos emancipadores se orientaran a la instauración de una república liberal. Por ello, Bolívar, en 1819, sostendría que «nuestro pueblo no es el europeo ni el americano del norte… Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos. La mayor parte del indígena se ha aniquilado, el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano, y este se ha mezclado con el indio y con el europeo». Como afirma Pagden, la solución para el Libertador estaba en cimentar «lo que él llamaba "una perfecta igualdad política". En adelante no habría más criollos, ni africanos, ni indios, ni la proliferación de mestizos y castas de las que se componían los reinos de Indias. Ahora solo habría venezolanos o colombianos, mexicanos o peruanos».

Estos son algunos de los temas que abarca el volumen y que configuran una visión más precisa de lo que sucedió en un proceso tan complicado como el de la independencia, donde los conceptos de patria y nación aún no habían sido esclarecidos debidamente, dada la peculiar conformación de la sociedad colonial. El Perú, por entonces, no era más que una "comunidad imaginada", sin un territorio demarcado y con una población heterogénea, en su mayoría de origen quechua, y gobernada por una élite criolla de raigambre hispánica. Ante una identidad todavía por consolidar, las diferencias parecían imponerse sobre las semejanzas.

Ahora que celebramos el bicentenario de la independencia del Perú, consideramos que la lectura de esta obra nos invita a la reflexión y nos ayuda a determinar cuáles son aquellos obstáculos y lastres que nos impiden cristalizar el sueño que animó a nuestros padres fundadores, quienes creyeron que una nación donde imperara la libertad, la unión y la prosperidad podía hacerse realidad.

Luis Romero Belismelis

Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú



El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades, instituciones y a las personas vinculadas a los proyectos culturales por su generosa y renovada colaboración; algunas de ellas podrían involuntariamente no figurar en esta relación.

COLABORACIÓN INSTITUCIONAL

En el Perú

Congreso de la República del Perú: Dra. María del Carmen Alva Prieto, Presidenta, Hugo Rovira Zagal, Oficial Mayor, Iván Barrantes Cáceres, Jefe de Protocolo.

Ministerio de Cultura: Arqueólogo Carlos Del Águila Chávez, Director General de la Dirección General de Museos.

Arzobispado Metropolitano de Lima: Excmo. Mons. Carlos Castillo Mattasoglio, Dr. Carlos Castillo Sánchez, Gerente Administrativo; Monasterio de la Encarnación: Abadesa María Carmen Toledano, Hna. Marlene Quispe Tenorio.

Municipalidad Metropolitana de Lima: Dr. Jorge Muñoz Wells, Alcalde; Gerencia de Comunicación Social y RRPP: Ana María Gotuzzo Balta, Subgerente de Eventos y Protocolo.; Pinacoteca Municipal Ignacio Merino: Mary Takahashi; Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico de Lima – PROLIMA: Luis Martín Bogdanovich Mendoza, Gerente; Ministerio de Relaciones Exteriores: Dra. Yolanda Bisso Drago, Jefa de la Oficina de Gestión Documental y Archivo; Biblioteca Nacional del Perú: Lic. Fabiola Vergara Rodriguez de Rodríguez, Jefatura, Dirección del Acceso y Promoción de la Información; Banco Central de Reserva del Perú: Dra. María del Pilar Riofrío, Directora,

Melina La Torre, Especialista en Museo; Museo de Arte de San Marcos: Dr. Pedro Maguín Jacinto Pazo, Director General Centro Cultural: Museo Nacional de la Cultura Peruana: Dra. Estela Miranda Castillo, Directora; Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú: Dr. Rafael Varón Gabai, Director; Instituto Riva Agüero: Dr. Jorge Lossio Chávez, Director; Museo de Arte de Lima – MALI: Dr. Alberto Rebaza, Presidente; Centro Bartolomé de las Casas: Sr. Carlos Herz, Director.

En el extranjero

Embajada de España: Sr. Guillermo López Gallego, Agregado Cultural en Perú; Museo del Prado: Dr. Miguel Falomir Faus, Director; Museo América de Madrid: Dra. Encarnación Hidalgo, Directora, María González Castañón, Departamento de Documentación; Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid – España: Dr. Rafael Zardoya San Sebastián, Director, Sra. Carolina Martín Albaladejo, responsable científica Colección de Bellas Artes del Museo; Museo Nacional de Antropología, Madrid – España: Dr. Fernando Saez Lara, Director, José Luis Mingote Calderón, Conservador de la Colección de Europa; Museo Histórico Nacional de Chile: Dra. Macarena Ponce de León Atria, Directora, Sra. Carolina Suaznabar Balderrama, Archivo Fotográfico; Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca – Chile: Sra. Gisella Morety Robles, María Paz Moya; Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay: Dr. Andrés Azpiroz, Director; Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo: Sr. Alvaro Cabrera, Área Gráfica; Museo Nacional del Ecuador: Sra. Romina Muñoz Prócel, Directora; Museo Jacinto Jijón y Caamaño - Pontificia Universidad Católica del Ecuador: Prof. José María Jaramillo, director; Museo Arqueológico Weilbauer - Universidad Católica del Ecuador: Ricardo Gutiérrez Cárdenas, director; Museo Etnológico de Berlín: Dr. Viola König, director, Dra. Manuela Fischer, Curadora; Tate Images: Fintan Ryan, Sales Executive; Museo Histórico Nacional de Buenos Aires: Dr. Gabriel Di Meglio, Director; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires: Lic. Paula Casajús; Museo Nacional de Colombia: Dra. Juliana Restrepo Tirado, Directora, Sr. Cristian Camilo Mosquera; Casa de la Libertad – Bolivia: Lic. Mario Linares Urioste, Director, Roberto Salinas Izurza, Jefe de Museo; Museo de Antioquia, Colombia: Dra. María del Rosario Escobar, Directora, Sra. Andrea del Pilar Rodriguez, Coordinadora de Colecciones; Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec: Mtra. Guadalupe Rodríguez Ibarra; Museo Soumaya en México: Sr. Pablo Berrocal; Convento de Nuestra Señora de Los Ángeles, Tecaxic: Fr. Francisco Javier Camargo López, OFM, Párroco, José Mercado Quiroz; Museo de Arte CCSM.

COLABORACIÓN PERSONAL

En el Perú

Familia Yrigoyen Elejalde, Ximena Figueroa, Claudia Balarín Benavides, José Luis Gonzales Navarro, Cristóbal Aljovín de Losada, Pamela S. Murray, Ariadna García Bryce, Cristina Cruz González, Joaquín Liébana Evans, Augusto del Valle, Fernando López Sánchez, Lucía Silva Ríos, Jimmy Martínez, Diego Nishiyama.

En el extranjero

Lisseth Gavilán, Ana Isabel del Prado, Li Chang Palma.



Página I:
◄ Detalle central, guirnalda cívica ofrecida por el pueblo del Cuzco al Libertador Simón Bolívar. Museo Nacional de Colombia, circa 1825.

Páginas II-III:
◄ Bernardo O'Higgins. El batallón Numancia recibe la bandera del Ejército Libertador al momento de pasar el Puente de Huaura, circa 1823. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Páginas VI-VII:
◄ Alphonse Durando. El paso de los Andes, 1817, 1857. Óleo sobre tela, 154 x 230 cm. Colección particular. Buenos Aires.

Página VIII:
◄ Cabeza de maniquí articulado que modelaba el uniforme para los Húsares de Junín. Madera policromada, primera mitad del siglo XIX.

Páginas X-XII:
◄ Pintura del Primer Congreso Constituyente del Perú en San Marcos, que tuvo lugar en la Iglesia de la Caridad (hoy desaparecida), circa 1822. Congreso de la República del Perú.

Página XIII:
◄ Bandera de raso con que se proclamó en Piura la independencia, 1820. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Página XIV:
◄ Orden "El Sol del Perú" creada por el Generalísimo José de San Martín, Protector del Perú, por decreto firmado el 8 de octubre de 1821. Museo Numismático Banco Central de Reserva del Perú.

Página XVIII:
◄ José Gil de Castro (DETALLE). Retrato de José Olaya. El Patriota D. José Olaya sirvió con gloria a la PATRIA y honró el lugar de su nacimiento. Lima, 20 de marzo de 1828. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú, Lima.

Página XXI:
▲ Armas del Perú cuando se proclamó la independencia. Tomado de: Libro primero de Cabildos de Lima, segunda parte 1888.

Página XXII-XXIII:
► Vestido (anacu) de una pacoaclla, también conocido como Manto o acso de la reina mujer de Atahualpa, ca. 1530. Tejido (Algodón / Fibra de lana de vicuña). 168 x 240 cm. Colección Museo Nacional de Colombia. Donado por el mariscal Antonio José de Sucre, 1825.









La independencia del Perú: de la monarquía incásica a la república liberal

Anthony Pagden

Los territorios dispersos sobre los que reinaban los Habsburgo y, más tarde, los Borbones, y que desde finales del siglo XVIII se denominan "Imperio español", fueron, durante la mayor parte de su historia, sostenidos imaginariamente como un único cuerpo de derecho público encarnado en la persona –la *persona ficta*– del propio monarca. Pero, por muy poderosa que fuera esta imagen, y a pesar de los esfuerzos centralizadores de los sucesivos gobernantes castellanos, desde Felipe II hasta Carlos III, ningún monarca español, antes del siglo XVIII, hizo un intento sostenido de moldear los diversos reinos, culturalmente heterogéneos, que componían la monarquía en algo que se pareciera, por ejemplo, al estado unitario, al *état unifié* de la imaginación de Luis XIV de Francia. El propio monarca actuaba como agente de distribución y justicia comunal más que como autoridad política indiscutible, y, constitucionalmente, la monarquía se asemejaba más a una federación de estados cuasi independientes que a un único *imperium* jurídicamente indiviso. Era lo que John Elliott ha descrito famosamente como una "monarquía compuesta".

Los asentamientos españoles en América, a diferencia de los británicos o los franceses, fueron considerados por sus habitantes, y durante gran parte de su historia por la propia Corona, no como colonias –palabra que nunca se utiliza antes del siglo XVIII– sino como reinos casi autónomos bajo un único monarca: los *Reinos de Indias*. Y aunque habían sido formalmente incorporados a la Corona de Castilla en 1521, Carlos V los incluyó por separado en la lista de sus otros muchos títulos. Sus habitantes no eran, a su propio juicio, diferentes de los habitantes de los Países Bajos, Aragón o Nápoles, algo a lo que los posteriores ideólogos de la independencia se refirieron repetidamente. Como decía el jurista y *oidor* de la Audiencia de Lima, Juan de Solórzano Pereira, en 1680, aunque todos estos reinos en Europa y América estaban bajo un solo soberano, debían ser



Páginas XXIV y 1:

◄ Fig. 1. Candelabro. Bolivia, circa 1840-1850. Plata en su color, 56 x 38.5 x 18 cm. Colección particular. Lima.

▲ Fig. 2. Escudo, "Las Armas del Rey II Gvuayna Ccapac", con águila bicéfala en la parte superior. Colección Eduardo Hochshild.

gobernados como si el rey fuera solo el soberano de cada uno de ellos. En el caso de México (Nueva España) y Perú también se arrogaron con frecuencia la condición de estados sucesores legítimos de dos grandes imperios indígenas. Y al igual que Hernán Cortés había elaborado un traspaso de poder voluntario del "emperador" azteca Moctezuma a Carlos V, el Inca Sayri Túpac, mediante la capitulación de 1555 (formalizada en 1558), había cedido sus derechos sobre el "Imperio inca" a Carlos V.[1]

Gran parte de esto era puramente formal e imaginario; pero el imaginario era potente y, a medida que aumentaban las tensiones entre las Indias y la metrópoli en el curso de los siglos XVII y XVIII, resultaría decisivo. Con la llegada, en 1700, de una nueva dinastía, los Borbones, y en particular tras la coronación de Carlos III en 1759, la situación cambió dramáticamente. Los Borbones compartían poco de la asociación de sus predecesores Habsburgo con el Sacro Imperio Romano Germánico y aún menos de su apego a la imagen heroica de "*el espíritu de la conquista*", que a los ojos de la nueva dinastía, y a los de sus ministros reformistas, había sido la razón principal de la famosa "decadencia de España" en el siglo XVII. A pesar de que el Tratado de Utrecht de 1713 decretaba que "a causa del gran peligro que amenazaba la libertad y la seguridad de toda Europa, por la conjunción demasiado estrecha de los reinos de España y Francia... una misma persona nunca debería llegar a ser Rey de ambos reinos", los Borbones españoles y franceses firmaron tres *Pactos de Familia* en 1733, 1743 y 1761, por los que las dos ramas de la dinastía se comprometían a defenderse mutuamente en caso de hostilidades y a mantener una estrecha vigilancia sobre las acciones de cada uno. Sobre todo, los Borbones introdujeron en España una concepción específicamente francesa de la unidad de la nación y de la necesidad de una relación estrecha y armoniosa entre la metrópoli y las dependencias de ultramar, del tipo que supuestamente había existido entre Francia y Nueva Francia (Canadá) desde 1627.

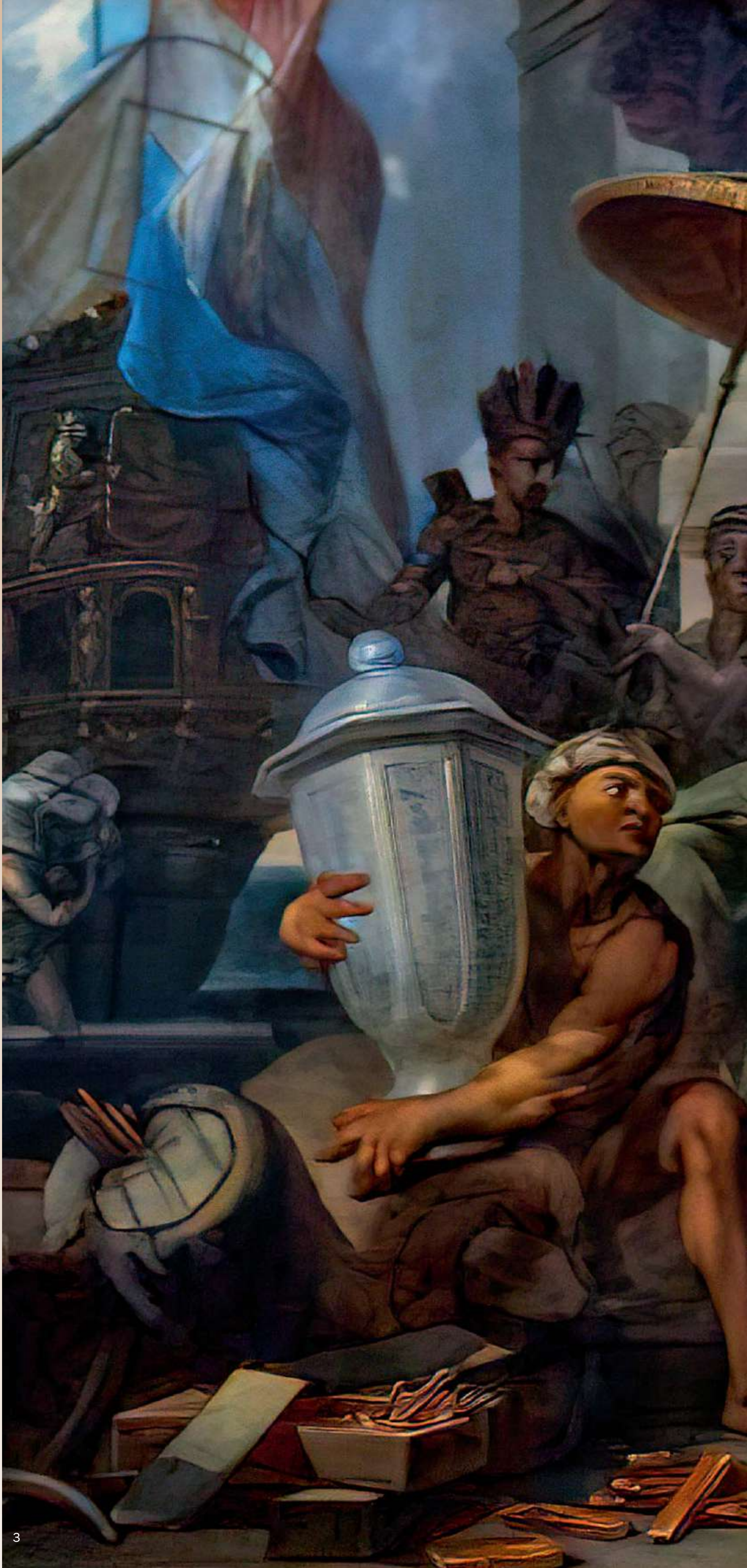
A mediados del siglo XVIII, una nueva imagen del "imperio" se apoderó de la imaginación política de la mayoría de las naciones de Europa. Esto se inspiró en las nuevas concepciones de la economía creadas, sobre todo, por el gran filósofo político y jurídico Charles-Louis de Secondat, barón de Montesquieu (que fue la influencia intelectual más persuasiva, aunque indirecta, en el proceso de independencia del Perú, como lo fue en la de los Estados Unidos) y por los economistas ingleses Adam Smith y Josiah Child. El problema de España y la principal razón de su célebre "decadencia", escribió Montesquieu en 1725, era que sus gobernantes no había comprendido dónde se encontraba la verdadera ri-

queza de los estados. En lugar de cultivar la tierra, lo que significaba también mejorar la condición y el bienestar de los habitantes nativos, los sucesivos gobernantes españoles se habían concentrado únicamente en la extracción de metales preciosos, que eran simplemente “un bien ficticio o un signo”. Habían, entonces, abandonado “las fuentes de riqueza natural por los signos de riqueza”, y la mayor parte de lo que había sido extraído de las Indias había aportado muy poco beneficio a la propia España. Por consiguiente, en opinión de Montesquieu, a mediados del siglo XVIII, cuando había perdido todos sus antiguos territorios en Europa, España se había convertido, en poco más que una dependencia de sus propias colonias americanas. “Las Indias y España son dos potencias bajo el mismo soberano”, escribió en una frase que luego fue muy citada por los insurgentes *criollos* posteriores, “pero las Indias son la principal y España es meramente accesoria. La política que pretende que el accesorio conduzca a la potencia principal es una política desesperada; las Indias siempre atraerán a España hacia ellas”. La solución para España era, según él, transformar la monarquía española de una sociedad de conquista a una de comercio, de una sociedad ideológicamente “cerrada” a una ideológicamente “abierta”. El libre comercio y la ausencia de consideraciones religiosas y extraeconómicas eran las únicas formas en las que una sociedad moderna podía prosperar. De este modo, concluyó Montesquieu, “en lugar de un gran tesoro [España] tendría un gran pueblo ”. Lo que esto significaba, en efecto, era seguir las estrategias que habían adoptado los ingleses y los holandeses: la creación de un imperio basado no en la conquista sino en el asentamiento pacífico, y no en la extracción de materias primas sino en la agricultura y el comercio. La modernidad en el mundo atlántico, como en la propia Europa, supuso la sustitución de las arcaicas sociedades guerreras por otras basadas en el intercambio pacífico. En el mundo moderno, que según Adam Smith había empezado con los trascendentales viajes de Colón y Vasco da Gama –“los dos acontecimientos más grandes e importantes registrados en la historia de la humanidad”, los llamó tomando silenciosamente la famosa frase del historiador español Francisco López de Gómara–, el comercio sustituiría a la guerra y el comerciante sustituiría al guerrero.[2]

Algo así fue lo que intentaron los ministros reformistas de Carlos III. La desgracia de España, dijo José de Campillo y Cossío, secretario de Marina e Indias y autor de un proyecto de reforma total del imperio de ultramar, había sido que los españoles solo habían sabido conquistar, pero no aprovechar de los recursos de la tierra. “Nosotros”, se lamentaba, “estamos siempre con las armas en la mano”. Como consecuencia de ello, se había creado en España un culto al valor militar exactamente al mismo tiempo que las demás naciones de Europa empezaban a reconocer que el verdadero poder de la nación se encontraba en el desarrollo económico. El resultado fue que las Américas “están incultas, despobladas y casi totalmente aniquiladas, unas Provincias que pudieran ser las más ricas del mundo”.[3] Los imperios modernos, por el contrario, los imperios de Gran Bretaña, Francia y los Países Bajos, se basaban, como había insistido Montesquieu, no en la conquista sino en el comercio, no en la simple apropiación sino en el desarrollo. “Todas las naciones”, escribió Pedro Rodríguez Campomanes, ministro de Hacienda de Carlos III en 1762, “creen que la riqueza por medio del comercio, la navegación y la industria es el único manantial de la pública felicidad”.[4] Todos, a excepción de España.

Según la opinión de Campomanes, durante siglos, el Imperio español no había sido más que un conducto que transportaba oro y plata a todas las naciones de Europa, de las que la propia España había ganado muy poco. Y esto también lo atribuía al “espíritu





► Fig. 3. Jean Andreas Biset, siglo XVII. América trae su riqueza a Europa. Una mujer joven de tez pálida, recibe indios de América que le traen comida exótica. La Rochelle, Musée du Nouveau monde.







de conquista". Cegada por su obstinada creencia premoderna en la necesidad absoluta del éxito militar y de la conquista territorial, España, en el siglo XVII, "no conoció en aquella crisis política de Europa sus verdaderos intereses".[5]

Ahora, en palabras de Campillo y Cossío, España debería "seguir máximas totalmente distintas" y los antes indolentes súbditos de la corona española en América deberían verse obligados a

> *volver su atención al comercio, al cultivo de aquellos preciosos frutos, establecer una buena policía, y por medio de un buen gobierno económico, reducir a los Indios a vida civil, tratándolos con benignidad y con dulzura, animarlos a la industria, y por este camino hacer de ellos vasallos útiles y Españoles.*[6]

Esto, sin embargo, solo sería posible si España y los "Reinos de Indias" se convirtieran en una sola entidad política, un solo reino. Únicamente de esta manera, se convertiría la verdadera riqueza de las Américas –sus pueblos y su tierra– en un beneficio para el conjunto. Pero para lograr ese fin, en opinión de Campomanes, la monarquía española no debía limitarse a reformarse. Tenía –en una frase que utilizaba a menudo– que *cambiar su ser*.

El resultado administrativo de este objetivo político fue lo que se conoció como las "reformas borbónicas", que empezaron en la década de 1770 y que intentaron transformar las dependencias españolas en América de "reinos" en "colonias" y en algo más parecido a la administración real de Francia. A largo plazo, esto fue un intento de sustituir una administración formada en gran parte por miembros de la élite criolla por una administración pública dirigida por funcionarios nacidos en España (*gachupines*) y gobernada y controlada lo más directamente posible desde Madrid. Al mismo tiempo, todos los españoles, ya fueran nacidos en las Indias o en la propia España, fueron incentivados, mediante lo que se llamó el "sistema de unión e igualdad", a mirarse a sí mismos no como dos pueblos emparentados pero distintos, sino como todos miembros de un mismo estado centralizado. Esto permitía, al menos en teoría, tanto a los criollos como a los castellanos la igualdad de derechos a los cargos públicos tanto en la metrópoli como en las colonias. De esta manera, se esperaba que España se transformara en un "cuerpo unido de nación", a imagen y semejanza de la relación entre Francia y la Nueva Francia. En el proceso los antiguos "Reinos de Indias" se convertirían en "La España de Ultramar".[7]

Asimismo, las Cortes de Cádiz, convocadas en 1812, se encargaron de crear una constitución nueva y "liberal" –término que los delegados de Cádiz utilizaron por primera



▲ Fig. 4. Salvador Viniegra. Tribunal Constitucional de Cádiz 1812, 1912. Museo de las cortes de Cádiz.

vez en su sentido moderno– para el orden posnapoleónico. Esta pretendía reimaginar la antigua integridad de todo el mundo hispánico declarando que la nueva "nación española" debía incluir a todos los "españoles", lo que en un principio pretendía significar todos los residentes –con excepción de los esclavos africanos y los indios "puros"– de los antiguos reinos de ambos lados del Atlántico, y conceder a todos ellos los mismos derechos e igualdad de representación.[8]

Sin embargo, tras la guerra entre Gran Bretaña y sus colonias en 1776, fueron muchos los que pudieron ver que era improbable que ese proyecto fuera capaz de reconciliar a una élite criolla, ya alienada de la Corona y que, como los colonos británicos, ya poseía un fuerte sentimiento de sus propias identidades políticas independientes. "Uno debería preguntar", escribió Anne-Robert Turgot, *philosophe*, economista político y entonces ministro de finanzas francés, contemplando el posible destino de las colonias españolas después de la Guerra de la Independencia de Estados Unidos, "si no sería más ventajoso para nosotros [la monarquía borbónica] dejarlos [los criollos] a su suerte en completa libertad en lugar de esperar los acontecimientos que nos obligarán a tomar ese rumbo". "Sabia y feliz", concluye, "sería la nación que consintiera ver a sus colonias como provincias aliadas en lugar de sometidas a la metrópoli".[9]

El resultado general de las reformas fue ofender y alejar a las élites criollas de la Corona, de forma muy similar a como lo habían hecho los intentos de Jorge III de imponer una política similar –aunque mucho menos extensa– a los colonos británicos en Norteamérica

unas décadas antes. La idea misma del “sistema de unión e igualdad” no solo despertaba sospechas, sino que, como parecía ser un intento poco disimulado de borrar las conexiones que los criollos habían desarrollado con las Américas durante más de dos siglos, a muchos de ellos les pareció un insulto político. “¿Qué diría la España y su gobierno si insistiésemos seriamente en la ejecución de este bello sistema?”, preguntó uno de los más persuasivos de los defensores de la independencia peruana, Juan Pablo Viscardo, en lo que sería el más difundido e influyente llamamiento para la independencia hispanoamericana: la *Carta dirigida a los españoles americanos por uno de sus compatriotas.*

> *¿Y para qué insultarnos tan cruelmente hablando de unión y de igualdad? Sí, igualdad y unión, como la de los animales de la fábula; la España se ha reservado la plaza del león. ¿Luego no es sino después de tres siglos que la posesión del Nuevo Mundo, nuestra patria, nos es debida, y que oímos hablar de la esperanza de ser iguales a los españoles de Europa? ¿Y cómo y por qué título habríamos decaído de aquella igualdad?*

En la opinión de Viscardo, lo único que pretendía el “sistema de unión e igualdad” era destruir la unidad y la identidad común, que ya existía entre los criollos. “La España”, protestó Viscardo, “nos destierra de todo el mundo antiguo, separándonos de una sociedad a la que estamos unidos con los lazos más estrechos”.

Al igual que Montesquieu, al que calificó de “aquel genio sublime”, Viscardo desconfiaba de los estados dispersos del tipo de la monarquía hispánica. Ningún gobierno tan remoto como el español podía proporcionar “aun en parte las ventajas que todo hombre debe esperar de la sociedad de que es miembro”.[10] Esa especie de “monarquía universal” que la monarquía borbónica estaba intentando resucitar era ya cosa del pasado. Ahora ha revelado ser lo que en realidad siempre había sido: una máscara para el gobierno tiránico de un monarca inconsistente y distante. Al igual que Portugal y los Países Bajos Unidos se habían separado de la Monarquía, escribía Viscardo, en 1797, ahora lo harían los “Reinos de Indios”. “Todo debe ahora ser devuelto a quien pertenece. Y América pertenece a sus habitantes tanto como España, Italia y Portugal pertenecen a los suyos”.[11]

II

Los primeros colonos europeos en reclamar su derecho territorial, tal y como los concebía Viscardo, habían sido, por supuesto, los “americanos británicos”, y, por eso, todo el movimiento independentista en la América española vivió, en cierta medida, a la sombra de los nuevos Estados Unidos. Como dijo Viscardo, “el valor con que las colonias inglesas de la América han combatido por la libertad, de la que ahora gozan gloriosamente, cubre de vergüenza nuestra indolencia. Nosotros les hemos cedido la palma con que han coronado, las primeras, al Nuevo Mundo de una soberanía independiente”.[12] Ahora era el momento de actuar.

Ambos grupos de colonos respondían a lo que percibían como una violación de un contrato entre ellos y la Corona. Ambos se resistían a los intentos de la metrópoli de limitar las formas de autogobierno que se habían establecido desde el principio. Y ambos acabaron recurriendo al republicanismo como la única forma de gobierno capaz de convertir sus ambiciones en una realidad política factible. Sin embargo, también había, como la mayoría de los defensores de la independencia reconoció plenamente, diferencias muy sustanciales entre las condiciones del norte y del sur. Una de ellas, y quizás la más significativa, era la relación entre los colonos y las poblaciones indígenas. En general, los británicos

solo habían intentado desplazar a los indios de sus tierras. En su mayor parte estos fueron clasificados como "salvajes", en los términos de la carta de Carlos II que autorizó la colonización de las Carolinas, que pertenecían a la misma categoría general de "otros enemigos piratas y ladrones". Algunas de las poblaciones indígenas podrían servir, como los indios de la Virginia habían servido a Thomas Jefferson, como ejemplo de coraje e independencia "bárbara", pero, por muy edificante que fuera, no era el modelo que Jefferson quería ver replicado en los nuevos Estados Unidos. El ejemplo de los iroqueses había sugerido a Benjamín Franklin que, si un pueblo tan sencillo era capaz de crear una sociedad federal, también podría hacerlo un europeo civilizado e ilustrado. Pero no podría haber ningún sentimiento de continuidad histórica entre los indios de cualquier tipo y los "británicos-americanos" que habían creado los Estados Unidos de América. Los españoles, por el contrario, de acuerdo con la concepción de los asentamientos americanos como reinos, siempre habían tratado de incorporar a los indios, en cierto nivel –aunque fuera bajo–, a una única entidad política. En el caso de los grandes "imperios" indígenas del Perú y México, también trataron de desarrollar, o fabricar, una continuidad con ellos, a menudo fantástica, pero no obstante ideológicamente significativa.



▲ Fig. 5. Anónimo cusqueño, Manuela Tupa Amaro. (Detalle). Óleo sobre lienzo, circa 1977. Museo de Arte de Lima. Donación colección Petrus y Verónica Fernandini.

El virrey Francisco de Toledo –"aquel hipócrita feroz.... aquel monstruo sanguinario"–, afirmó Viscardo, había roto el contrato original que existía, aunque solo fuera implícitamente entre los colonos y la Corona, y que había sido responsable de los inmensos beneficios que los *conquistadores* habían dado a su antigua patria y por los que habían esperado con razón recibir "un reconocimiento proporcionado, según la costumbre de aquel siglo, de recompensar a los que habían contribuido a extender los dominios de la nación". Esto, sin embargo, nunca se les había dado. Al haber sido traicionados, de este modo, habían entonces roto todo contacto con Europa y habían sido liberados de cualquier obligación que pudieran haber tenido con la Corona española. Implícitamente al menos, habían hecho un nuevo pacto con los "desgraciados indios y mestizos" a los que los funcionarios de la Corona, los odiados *corregidores* y *alcaldes mayores*, habían llevado a una deplorable condición de "desolación, y ruina". "El Nuevo Mundo", declaró Viscardo, en lo que posteriormente se convirtió en un famoso *cri de coeur*, "es nuestra patria, su historia es la nuestra, y en ella es que debemos examinar nuestra situación presente, para determinarnos, por ella, a tomar el partido necesario a la conservación de nuestros derechos propios, y de nuestros sucesores".

Viscardo nació en 1748 en el seno de una familia *criolla* de la actual Arequipa. En 1760 ingresó como novicio en los jesuitas y, cuando en 1767 la orden fue expulsada de los territorios de la monarquía española, abandonó definitivamente el Perú. Pasó el resto



de su vida en el exilio, primero en Italia y luego, durante la mayor parte del tiempo, en Londres, donde, desde 1782 y hasta su muerte en 1798, vivió en un estado de aislamiento y en la pobreza más extrema. Allí se dedicó a persuadir al gobierno británico para que apoyara una rebelión contra la Corona española y la formación de un estado independiente basado en lo que él denominaba "los derechos inalienables del hombre, y de los deberes indispensables de todo gobierno".[13]

◄ Fig. 6. Escribanía de filigrana de plata y oro. Huamanga, circa 1825-1850. 38.7 x 31.3 x 20 cm. Colección particular, Lima.

En esta visión de la futura América independiente era fundamental la creencia en una conexión entre los criollos y la población indígena. Era verdad que la conquista en sí había sido un acontecimiento excepcionalmente brutal. Pero tras la conquista, en palabras de Viscardo, "un nuevo orden de cosas, un nuevo sistema de sociedad comenzó en el Nuevo Mundo. Los herederos de los derechos, o al menos de las pretensiones de los conquistadores, no tenían ni la avaricia ni la ferocidad de sus antepasados". Habían pasado doscientos sesenta años desde la llegada de los primeros españoles, años que habían hecho a sus descendientes "más dóciles ante la voz de la naturaleza y la religión". La mayoría de ellos, afirmaba Viscardo, tenía ahora parientes indios "distinguidos en su país, y con los que [los criollos] habían establecido desde la infancia lazos de entendimiento y amistad".[14] Ahora bien, escribió a John Udney, el cónsul británico en Livorno, en 1781, en un relato elogioso de las posibilidades políticas de la revuelta de Túpac Amaru (aunque no era consciente de que en el momento en que escribía ya estaba casi terminada), que

> *lejos de ser aborrecidos eran respetados e incluso amados por muchos indios que los llamaban* Viracocha*, el nombre de su dios inca. Nacidos entre los indios, amamantados por sus mujeres, hablando su lengua, familiarizados con sus costumbres, y nacidos en la misma tierra durante dos siglos y medio, se han convertido casi en la misma raza.*[15]

El indigenismo de Viscardo no era del todo fantasioso. En el altiplano andino, donde había nacido, los marqueses de Valle Umbroso decían ser descendientes de los incas, asumían el título quechua "Apu" (señor), se vestían como Incas y hablaban entre ellos en quechua. Sin embargo, este tipo de asociaciones entre los indios y los criollos siguieron siendo en gran medida culturales. A pesar del entusiasmo de Viscardo, rara vez se tradujo en una alianza política significativa entre los dos. La revuelta –si es que, como señaló Viscardo, "se puede llamar así"– de José Gabriel Túpac Amaru, el autoproclamado descendiente del último Inca, que se inició el 4 de noviembre de 1780, aunque había prometido "extinguir a los corregidores en el interés común" y abolir los impuestos y los impuestos aduaneros internos –cosas que evidentemente eran más importantes para los criollos que para los indios–, no logró ganar significativamente el apoyo de ellos, y a pesar de haber ocupado brevemente las provincias de Quispicanchis, Tinta, Cotabambas y Chumbivilcas, fue pronto reprimido por las tropas españolas. Sin embargo, cuando el 18 de mayo de 1781 Túpac Amaru fue ejecutado en la plaza Mayor del Cuzco con una brutalidad que presagiaba la de los ejércitos reales que vendrían después, marcó para Viscardo y para muchos de los criollos afines no el fin sino el comienzo de una lucha conjunta criollo-indígena para crear un Perú independiente a imagen del antiguo Imperio incaico. Los grandes acontecimientos públicos de los últimos veinticinco años, dijo Viscardo al gobierno británico –un tanto incautamente quizás–, refiriéndose a las revoluciones americana y francesa, "han preparado el espíritu de los españoles americanos para desconfiar de los consejos de su gobierno y familiarizarse con las ideas de independencia".[16] Ahora, unidos por una ambición común y un renovado sentido de la

unidad política, los criollos y los indios trabajarían en adelante juntos. "Descubramos otra vez de nuevo la América para todos nuestros hermanos, los habitantes de este globo", dijo a sus compatriotas, "de donde la ingratitud, la injusticia y la avaricia más insensata nos han desterrado. La recompensa no será menor para nosotros que para ellos". [17]



▲ Fig. 7. Escudo de armas del imperio inca. (Detalle). Lienzo de la genealogía de los Incas, Cuzco, circa 1835-1845. Óleo sobre lienzo, 102,9 x 102,9 cm. Museo Pedro de Osma, Lima.

III

Pero el recurso de Viscardo al pasado inca era algo más que un intento de movilizar a las masas amerindias oprimidas en apoyo de lo que acabaría siendo una revuelta puramente criolla. Porque el Imperio inca –el "Tawantinsuyu"– era algo mucho más que el tipo de sociedad guerrera arcaica celebrada por Thomas Jefferson, o incluso el Imperio "azteca" descrito por el compañero de Viscardo en el exilio, el jesuita Francisco Xavier Clavigero, en su *Storia antica de Messico* de 1781. En ambos, los indios, aunque estaban representados como virtuosos y amantes de la libertad, eran también imaginados como primitivos a la manera de los antiguos espartanos: modelos de virtudes políticas más que representantes de un sistema político capaz de ser imitado. Jefferson y Clavigero habían construido sus imágenes de los pueblos de Virginia y México a partir de fragmentos –aunque en el caso de Clavigero muy sustanciales– y de descripciones escritas en gran parte por sus conquistadores. Para los incas, sin embargo, existía una historia muy sustancial que afirmaba haber sido escrito por uno de los suyos. Los *Comentarios reales de los Incas* de 1609, escritos por Garcilaso de la Vega, conocido como "El Inca", hijo de un español y de una princesa inca, era el relato más leído y persuasivo sobre un pueblo amerindio que existía en aquella época. Escrito en un estilo clásico reconocible, pero por alguien que gozaba de un conocimiento personal directo de su tema que ningún otro escritor podía reclamar. Garcilaso fue también el primero en proponer un posible futuro para un Perú independiente basado en una colaboración entre la élite criolla y la antigua aristocracia inca.

También fue responsable en gran medida de la creación y difusión una imagen del Tawantinsuyu como una sociedad extranjera y remota, pero también en la mayoría de los aspectos "moderna", "ilustrada" y, naturalmente, armoniosa y virtuosa. Los Incas, decía entusiasmado el polímata veneciano Francesco Algarrotti en 1751, eran, o habían sido hasta que los rapaces españoles los destruyeron, los representantes vivos de las virtudes cívicas de Atenas y de la Roma republicana, "verdaderos discípulos de Platón y Jenofonte", que como Rómulo o Licurgo habían creado naciones, no por las armas, sino por la fuerza del lenguaje y las leyes, y con ello habían creado una verdadera civilización. El economista Gianrinaldo Carli ofreció una imagen igualmente elogiosa en las *Lettere americane* de 1780. En *Incas ou la destruction de l'Empire du Pérou*, de 1777, el poeta dramático e historiador Jean-François Marmontel propuso explicar cómo una forma de moral secularizada podía derivarse de "la sabiduría y los beneficios extraídos de los recursos de este feliz imperio".[18] El arte de mentir, dice la princesa inca de la tragedia *Alzire* de Voltaire, basándose en este mismo supuesto, "es un arte de Europa, no hecho para mí".[19] En su novela epistolar Lettres d'une Péruvienne, de 1751 –que era un auténtico *bestseller*–, la formidable Françoise de Graffigny ofrecía una sátira mordaz de la sociedad francesa y, en particular, de la condición de la mujer bajo el antiguo régimen, supuestamente escrita por una princesa inca secuestrada. Estas obras fueron, en gran parte, un instrumento para castigar lo que los europeos de la Ilustración consideraban el atraso, la represión y la excesiva religiosidad de sus propias sociedades, en particular, por supuesto, la de la España de los Habsburgo.

Pero no todos. Para algunos, la imagen que Garcilaso había creado del Imperio incaico ofrecía pruebas de lo que una sociedad alejada en el tiempo y en el espacio de Europa podría lograr si se liberaba del gobierno tiránico y del fanatismo religioso. El más influyente de ellos fue el médico, *fisiócrata* y economista francés François Quesnay. Quesnay fue uno de los creadores de los principios de la economía de mercado y el iniciador de la expresión *laissez-faire*. Su tratado económico más importante, el *Tableau économique* de 1758, ejerció una influencia considerable en las políticas económicas francesas –y, por lo tanto, también indirectamente en las españolas– en la segunda mitad del siglo XVIII. Lo que Quesnay vio en el "Imperio de los Incas", lo que Garcilaso –y su propia imaginación fértil– le habían animado a ver, fue una sociedad que era la encarnación de su creencia en la "sabiduría natural" y que, por tanto, estaba "tan de acuerdo con la propia naturaleza que supera todas las especulaciones de los filósofos".[20] La única otra gran sociedad no europea que podía igualarla era China.

Para Quesnay, Tawantinsuyu era el arquetipo del imperio basado no en la conquista y la fuerza, sino en una visión ilustrada del "comercio" y gobernado por el tipo de monarquía benigna "ilustrada" en la que los ministros de Carlos III habían intentado transformar a España. Era una sociedad, según Quesnay, en la que no hubiera "ociosos, indigentes, mendigos ladrones, pues la ley natural había dictado las leyes del Estado, y se le había permitido regular los derechos y deberes del soberano y de sus súbditos". El hecho de que todo esto haya sido destruido en la búsqueda de metales preciosos –el "bien ficticio " de Montesquieu– por los famosos y rapaces españoles solo sirvió para aumentar el atractivo de la historia.

La convicción que los Incas habían seguido una forma de economía de *laissez-faire* fue una de las razones por las que atrajeron tanta atención en gran parte de Europa en el siglo XVIII. La otra era la forma de gobierno que se cree que el Imperio inca había creado. Viscardo era, en las palabras del historiador argentino, Tulio Haplerín Donghi, "el modernizador y defensor" de la *thèse nobiliaire* de Montesquieu: el argumento de que la mejor forma de gobierno era aquella en la que la nobleza, electiva o hereditaria, proporcionaba los frenos y equilibrios necesarios para controlar los excesos tanto de una monarquía absoluta como de un "pueblo" republicano.[21] Montesquieu fue el teórico político más citado por los fundadores de los Estados Unidos y la Constitución estadounidense de 1781 creó, de hecho, no una antigua república a la que los fundadores apelaron constantemente, sino una forma de lo que Montesquieu definió como una "monarquía moderada", solo que con un monarca elegido y una nobleza basada exclusivamente en la riqueza –y la habilidad– y no en el nacimiento. Aunque Viscardo no ofrece ninguna descripción precisa de la forma política que imaginaba que adoptaría su futuro Perú independiente, próspero, multicultural y multirracial, estaba claro que mientras el Inca pudiera ser el monarca, la élite criolla desempeñaría el papel de la *noblesse de la robe*, la nobleza jurídica y administrativa francesa. Y, de hecho, serían ellos los que ejercerían el verdadero poder político.

Viscardo no escribió ninguna constitución para su nuevo Tawantinsuyu hispanoamericano. El hombre que sí lo hizo fue el revolucionario venezolano Francisco de Miranda, "ese Don Quijote", como lo llamó Napoleón. Aunque Miranda vivía en Londres al mismo tiempo que Viscardo y ambos pretendían conseguir la ayuda del gobierno británico, parece que nunca se conocieron. Sin embargo, Viscardo, cuando se estaba muriendo, confió todos sus escritos –todos ellos originalmente en francés– a Rufus King, entonces



▲ Fig. 8. Francisco Fortuny. El Congreso de Tucumán 1816, 1910.

Páginas 16 y 17:

► Fig. 9. Johann Moritz Rugendas. La plaza mayor de Lima, circa 1843. Museo de Arte de Lima. Donación Manuel Cisneros Sánchez y Teresa Blondet de Cisneros.

embajador de los Estados Unidos en Londres, quien a su vez se los entregó a Miranda. Fue, efectivamente, Miranda quien tradujo la *Carta dirigida a los españoles americanos por uno de sus compatriotas* y dispuso su publicación en 1801.[22]

Cinco años más tarde, Miranda, con una limitada ayuda británica, desembarcó en La Vela de Coro en la costa venezolana, al frente de una llamada “expedición libertadora”. Lo primero que hizo al aterrizar fue difundir una “Proclamación a los pueblos habitantes del continente Américo-Colombiano” en la que exponía sus objetivos y planes futuros para una América española independiente. Con esto incluía una copia de la *Carta* de Viscardo, que contenía, en palabras de Miranda, “irrefragables pruebas, y sólidos argumentos en favor de nuestra causa, dictados por un varón santo”. La expedición, que duró apenas diez días, fue un fracaso completo.

El objetivo a largo plazo de Miranda era, o así trató de convencer a los británicos, muy parecido a lo que Viscardo había tenido en mente. Su *Projet de constitution pour les colonies hispano-americaines*, que ahora se encuentra en el Public Record Office de Londres, es solo un fragmento, pero combina muchos de los elementos de la imagen de Viscardo de una sociedad combinada criollo-inca en la forma política de la “monarquía moderada” de Montesquieu. Una nueva y libre “Hispanoamérica” que se extendería de la Costa de Mosquitos hasta Argentina tomaría la forma de un nuevo Imperio inca. Su gobierno iba a ser mixto y, añadía Miranda en su intento de persuadir al primer ministro británico William Pitt de que no era un jacobino, “similar al de Gran Bretaña... Se compondrá de un poder ejecutivo representado por un Inca con el título de emperador. Este

será hereditario". Por debajo del Inca se encontraba una cámara alta compuesta por "senadores o *caciques* nombrados por el Inca". Debajo de esta habría, como en Gran Bretaña, una segunda cámara que se llamaría "Cámara de los Comuneros", copiada en parte de los cabildos de Castilla y en parte de la Cámara de los Comunes británica. Sus miembros serían elegidos entre los ciudadanos para mandatos limitados a cinco años.

Hasta aquí todo parecía lo que Miranda podría haber afirmado que era: un intento de crear una monarquía constitucional modernizada del tipo que tantos europeos suponían que era el Tawantinsuyu. En este punto, sin embargo, Miranda introdujo tres cargos tomados de la antigua República romana. El nuevo "Imperio inca" tendría dos "censores" que, al igual que los censores romanos, serían responsables de las "costumbres de los senadores, la moral de los jóvenes y la sabiduría de los legisladores", un "edil" –el funcionario que, bajo la República romana, había sido responsable del mantenimiento de los edificios públicos– y cuya función en el nuevo Tawantinsuyu habría sido la de organizar las fiestas públicas "para edificar a la masa del pueblo". Por último, habría dos "cuestores" que, como en la República, vigilarían el tesoro público.

No está claro qué pretendía Miranda al introducir tres cargos republicanos claves en su monarquía. Pero tal vez fuera un reconocimiento tácito de que, por mucho que los criollos pudieran haber deseado crear para sí mismos una nueva cultura política revitalizada a partir de las ruinas de un pasado que sus antepasados habían destruido, de hecho, las realidades de sus legados coloniales y precoloniales significaban que ningún intento de importar algo que se pareciera a la "monarquía moderada" de Montesquieu, o una versión de la Constitución británica –o incluso la constitución de la que Simón Bolívar denominó, no sin ironía, aquella "república de santos" del norte– podría funcionar en un mundo político cultural, económico y étnicamente dividido como aquel que existía en la "América española". Por esta razón, si no por otra, al igual que el "plan del Inca" de Manuel Belgrano de 1816, que también habría creado una forma de gobierno monárquica dirigida por un "Inca" y que había sido sostenido inicialmente por el Congreso de Tucumán, y por José de San Martín, el proyecto de Miranda para una "monarquía incásica" falló por completo y con ello la visión de Viscardo de una sociedad multiétnica en los Andes. Las monarquías, europeas o amerindias, en última instancia, no tenía sentido en el Nuevo Mundo que los criollos pretendían crear para sí mismos. Como bien sabía Simón Bolívar, los nuevos estados independientes de la América española no podían sobrevivir imitando a las monarquías del antiguo régimen, por muy ilustradas que fueran. Tampoco podían crear otras nuevas sobre la base de un pasado indigenista en gran medida imaginario.

Los intentos de importar monarcas europeos, desde las nuevas monarquías borbónicas que François-René, vizconde de Chateaubriand, propuso para América del Sur en el Congreso de Verona de 1822, pasando por la petición en 1825 de Manuel Belgrano, de que el infante Francisco y Paulo se convirtiera en soberano independiente del Río de la Plata (que fue negada), hasta el tragicómico reinado de Maximiliano en México en 1864-1867, habían fracasado porque, como decía Bolívar, una monarquía es siempre más que un monarca. Ninguno de estos príncipes importados podría haber sobrevivido, en la práctica, solo con el apoyo de una aristocracia imaginada, "miserable", en palabras de Bolívar, y "cubierta en pobreza e ignorancia" y sin ninguno de los aparatos sociales y culturales que habían permitido a los monarcas europeos comandar la lealtad de sus súbditos. Y, si esto era cierto para un monarca borbónico, no lo sería menos para uno "Inca". Un monarquismo reconstituido, por muy liberal que fuera, por muy ligado al sen-



tido de identidad local y a la continuidad política, era, como reconocían la mayoría de los teóricos del movimiento independentista, una imposibilidad cultural en sociedades cuya integridad política había llegado, en las primeras décadas del siglo XIX, a depender en gran medida precisamente de su separación de cualquier tipo de régimen monárquico. Una nueva sociedad política en un nuevo mundo requería un nuevo orden político. Y en la década de 1820 ya era evidente que este orden político solo podía ser republicano, o, más precisamente, lo que Bolívar llamó “la republica liberal”.

> *“Tengamos presente”, Bolívar dijo a los legisladores en Angostura en 1819, que nuestro pueblo no es el Europeo ni el Americano del Norte... Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos. La mayor parte del indígena se ha aniquilado, el Europeo se ha mezclado con el Americano y con el Africano, y este se ha mezclado con el Indio y con el Europeo.*



La única solución a tal hibridez era su disolución en lo que él llamaba “una perfecta igualdad política”.[23] En adelante no habría más criollos, ni africanos, ni indios, ni la proliferación de mestizos y castas de las que se componían los reinos de Indias. Ahora solo habría venezolanos o colombianos, mexicanos o peruanos.

Para para llegar a esta condición, por supuesto, los españoles americanos tuvieron primero que liberarse de sus señores coloniales. Y no podían hacer eso mediante una solicitud de privilegios y concesiones. Solo podrían hacerlo, como habían hecho los revolucionarios norteamericanos y franceses, exigiendo *derechos*: “los derechos del hombre, la libertad de trabajar, de pensar, de hablar y de escribir”.[24] Y solo podrían hacer eso dentro del orden político de una verdadera república. Como dijo más tarde el historiador peruano Carlos Lisson, en 1867, el Perú “fue independiente porque sus hijos hicieron hombres, y republicana porque la República es la verdad”.[25]




Benedictum, est, lignum,
Per, quod sit, iustitia,
Sapi · xIIII · ·
INVS :
facio · misericordiam ·
In · terra · hæc · enim · pla
us : Ieremiæ · 9 :
Deum timete : & Regem honoreficate · i Petri ij



De la esfera a los dos planetas: las Indias como planeta alternativo desde la colonia a la independencia

Jorge Cañizares-Esguerra

En 1626, Francis Bacon usó esta imagen como frontispicio de su *Silva sylvarum* y su *Nueva Atlantis*. (Fig. 4)

La imagen es idéntica a la que usó en la segunda parte de su famoso *Novum organum, Instauratio magna*. (Fig. 2)

En ambas el "nuevo mundo" allende las columnas de Hércules juega un rol fundamental. Los nuevos territorios del conocimiento que tenía en mente Bacon eran el correlato de los nuevos territorios hispanos; los dos eran nuevos mundos. La Nueva Atlantis, que Bacon presenta en su frontispicio como un esfera/planeta, era una isla en el Pacífico cerca de la costa del Perú donde los habitantes hablaban español. A pesar de no ser una esfera física, la Nueva Atlantis era un planeta nuevo del conocimiento. ¿Cómo es que Bacon llegó a concebir la Nueva Atlantis como un planeta/esfera nueva, alternativo al conocimiento-esfera-planeta del Viejo Mundo?[1]

¿Cuáles eran las propiedades epistemológicas del nuevo mundo-planeta que Bacon tenía en mente? El gran jurista Bacon ofreció a sus contemporáneos una crítica a la autoridad del escolasticismo y una propuesta de reforma del conocimiento: la historia natural. La identificación de la "causa formal" de cualquier fenómeno, de acuerdo a Bacon, debería ser encontrada en el proceso detallado de acumulación comparativa de información y hechos. Hechos derivados de la observación exhaustiva y la extracción forzada de evidencia de la naturaleza a partir de experimentos (la extracción de testimonios experimentales de la naturaleza, en la imaginación jurídica de Bacon, correspondía a la extracción de testimonios bajo tortura) eran la única manera de evitar el engaño que la razón y la imaginación sensorial producían en el conocimiento de los seres humanos.[2]


FRANCISCI
DE VERULAMIO,
Summi Angliæ
CANCELLARII,
Instauratio
magna.
Multi pertransibunt & augebitur scientia.
Sim: Pass: sculp:
Anno
LONDINI
Apud Joannem Billium
Typographum
Regium.
1620.





La alternativa a la autoridad de los textos sobre la evidencia, a la identificación de causas a partir de premisas escolásticas deductivas y a la credibilidad ingenua asociada a la imaginación y los sentidos era literalmente una nueva esfera. Ese "nuevo mundo" por descubrir no era en nada diferente, según Bacon, del "nuevo mundo" que aguardó a los hispanos al cruzar Gibraltar cuando, navegando por el Atlántico, descubrieron nuevos mares, nuevas rutas, nuevos territorios, nuevos pueblos. Las Indias eran literalmente otro planeta. Las imágenes, tanto como los escritos de Bacon, revelan que la metáfora del nuevo conocimiento experimental de su historia natural correspondía literalmente a un "nuevo mundo" desconocido más allá de las columnas de Hércules: un nuevo planeta, una nueva esfera.

Lo que sorprende en las imágenes de Bacon es su asociación de lo desconocido, allende las columnas, con un planeta, un *mundus intelectualis* alternativo al planeta conocido desde la antigüedad, aquel de la física de Aristóteles y la esfera de Sacrobosco (una interpretación geométrica rescatada en el medioevo de las diferentes latitudes-climas en las que se dividía el planeta en relación con su interacción al sol). Bacon imaginó el viaje del conocimiento más allá de los límites, *plus ultra*, usando las imágenes de la monarquía hispana en libros de cosmografía tales como el *Regimiento de navegación* (1606) de García de Céspedes. (Fig.3)

Páginas 18 y 19:

◄ Fig. 1. Cristo le da la soberanía del mundo a Felipe II y al papa Gregorio XIII (detalle). Jan Wierix, 1667.

◄ Fig. 2. Frontispicio. Francis Bacon, *Instauratio magna* (1620).

◄ Fig. 3. García de Céspedes, *Regimiento de navegación* (Madrid, 1606).

▲ Fig. 4. Francis Bacon, *Silva sylvarum* (1626).



▲ Fig. 5. Colón y Vespucci y el develamiento de América. Jan van der Straet (Stradanus), *Americae Retectio* (Amberes: Phillip Galle, 1592).

► Fig. 6. Cristo le da la soberanía del mundo a Felipe II y al papa Gregorio XIII. Jan Wierix, 1667.

► Fig. 7. Fernando VI, emperador de dos planetas. En Fernando de Araya, *Conclusiones matemáticas* (Manila, 1758).

Quedará claro en este ensayo que Bacon también extrajo la idea del nuevo mundo como planeta/esfera de las tradiciones hispánicas. Examinamos la idea de dos planetas, del conocimiento, geográficos o políticos, que a partir del siglo XVI empieza a aflorar en la literatura indiana. La metáfora de "América" como un "mundo nuevo", ya sea como "descubrimiento" o como reconocimiento (*retectio*), ha generado desde Edmundo O'Gorman reflexiones epistemológicas importantes.[3]

Pero la idea de dos planetas no ha sido estudiada en absoluto, a pesar de que ejerció gran poder en la imaginación política y epistemológica de la monarquía de España. Para los agentes históricos la imagen del Nuevo Mundo no fue una metáfora sino una realidad literal. Desde Colón y Américo Vespucci el encuentro de europeos con las "Indias" fue concebido como el descubrimiento de una nueva esfera, es decir, un nuevo planeta. Considérese, por ejemplo, el famosísimo grabado de Jan van der Straet (Stradanus) de su *Americae Retectio* (1592). En este, el nuevo mundo identificado por el florentino Vespucci y el genovés Colón aparece desvelado por el poder trinitario de los dioses paganos de Florencia y Génova y el espíritu santo. Es una esfera. (Fig. 5)

El presente ensayo explora cómo América, incluidos el Perú y México, llegó a ser percibida como esfera o planeta con reglas físicas diferentes. El "Nuevo Mundo" no era solamente una referencia a un mundo desconocido por los antiguos, sino un mundo cuya física respondía a leyes de la esfera que diferían de aquella asociada a zonas, climas, vientos y transformaciones de los elementos de la esfera del Viejo Mundo.

El discurso de leyes independientes de la esfera generó a lo largo del siglo XVI temores de que las leyes físicas y climáticas de las "Indias" eran degenerativas. Pero también

generó un discurso providencial y político alternativo. Así, el planeta "Indias" se transformó en un nuevo mundo de maravillas no solo naturales sino religiosas y políticas. Hacia principios del siglo XVII, el planeta indiano llegó a tener también particularidades de gobierno, gracia y justicia independientes y diferentes de las castellanas.

Semejante definición del planeta indiano dio lugar a una iconografía imperial de un rey con soberanía universal, no solo sobre un orbe cristiano, como se acostumbraba a lo largo del medioevo y del XVI con Carlos V y Felipe II, sino también sobre dos planetas.[4] (Figs. 1, 6, 7)

La monarquía desarrolló una iconografía que respetaba y promovía el discurso de dos mundos políticos y naturales diferentes. Los vecinos y naturales de Indias con frecuencia separaron a los dos planetas y se enfocaron solo en el planeta indiano, particularmente en el Perú. Esta iconografía de dos planetas y un planeta indiano independiente (remplazando la iconografía de un solo orbe universal) continuó a todo lo largo del siglo XVIII.

En la Ilustración europea, el discurso planetario alternativo, sin embargo, dio lugar a teorías europeas de un territorio indiano degenerativo, húmedo, femenino, y cuya historia podía ser reconstruida solamente a partir de conjeturas y evidencias indirectas, no escritas (geología, geografía de poblaciones animales, fósiles, etnografía, lenguajes). La Ilustración elaboró el discurso de los planetas para hacer de las Indias un planeta otro, atrasado y bárbaro.

La Ilustración en las Indias ahondó las diferencias epistemológicas y políticas del antiguo discurso biplanetario para atacar las ideas ilustradas europeas de degeneración continental, creando de esta manera un discurso de conocimiento y verdad exclusivo para los vecinos y naturales indianos. El rechazo a la lógica y epistemología ilustradas de jerarquías de dos mundos acrecentó el patriotismo de vecinos y naturales de América (no necesariamente criollo, en tanto extranjeros residentes en América podían convertirse en vecinos y naturales).[5]



6



7



HISTORIA
NATVRAL
Y
MORAL DELAS
INDIAS,
EN QVE SE TRATAN LAS COSAS notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas: y los ritos, y ceremonias, leyes, y gouierno, y guerras de los Indios.
Compuesta por el Padre Ioseph de Acosta Religioso de la Compañia de Iesus.
DIRIGIDA ALA SERENISSIMA Infanta Doña Isabella Clara Eugenia de Austria.
CON PRIVILEGIO.
Impresso en Seuilla en casa de Iuan de Leon.
Año de 1590.

8



PRIMERA PARTE
DE LOS PROBLEMAS,
y secretos marauillosos de las
Indias. Compuesta por el Do-
ctor Iuan de Cardenas
Medico.
Dirigida al Illustrissimo Señor Don Luys
de Velasco, Virrey desta nueua España.
Con Licencia. En Mexico, En casa de
Pedro Ocharte. Año de 1591.

9

▲ Fig. 8. Historia natural y moral de las Indias, compuesta por José de Acosta, 1590.

▲ Fig. 9. Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias, compuesta por el Doctor Juan de Cárdenas, 1591.

La independencia generó una iconografía de dos planetas atados por cadenas, pero separándose por las guerras. El discurso epistemológico de una América que respondía a leyes naturales y políticas diferentes de la esfera del Viejo Mundo persistirá a todo lo largo del siglo XIX.

Los dos planetas: la física de José de Acosta y Juan de Cárdenas

José de Acosta y Juan de Cárdenas fueron los primeros en desarrollar la teoría de una esfera indiana, cuyas reglas de climas y transformación de elementos eran muy diferentes de las de la esfera de la física y meteorología de Aristóteles.

En 1590, en su *Historia natural y moral de las Indias*, José de Acosta articuló por primera vez en español (lo hizo antes en latín, en 1589)[6] los fundamentos que dieron una realidad física a la idea de un planeta nuevo. Para Acosta, como para todos sus contemporáneos, el planeta era una máquina física cuya reglas eran el producto de las relaciones de cuatro elementos con el sol (y con otros planetas y constelaciones, aunque Acosta no consideró las influencias astrológicas en su modelo planetario). (Fig. 8)

Estas premisas de la física planetaria no eran nuevas. Sus orígenes eran clásicos y se basaban en la física y meteorología de Aristóteles. La transformación de elementos sublunares en uno y otro gracias a la acción del sol producía reglas de división de climas y relaciones empíricas entre climas y sociedades. La meteorología de Aristóteles tenía su correlato en su política: cada clima producía sociedades diferentes, monarquías, oligarquías, tiranías. Los climas también producían relaciones demográficas: los climas templados tenían la mayor densidad poblacional. Los climas tropicales eran escasamente poblados e incluso deshabitados, producían poblaciones negras, oro y sociedades de esclavos. La esfera de Sacrobosco era el correlato geométrico de estas generalizaciones empíricas.[7]

En su tratado sobre milenarismo y apocalipsis, Acosta rechazó estas ideas meteorológicas y físicas de Aristóteles al igual que desdeñó las ideas teológicas de San Agustín sobre el fin del mundo. Para él, el problema de la meteorología de Aristóteles y el apocalipsis de Agustín no residía en los fundamentos físicos o cristológicos de sus modelos, sino en la creación de generalizaciones a partir de evidencias empíricas parciales. San Agustín se apresuró a estimar el fin del mundo asumiendo que todos los seres humanos habían recibido el mensaje de conversión de los apóstoles cuando, en realidad, estaba claro que los habitantes de las Indias occidentales desconocían este mensaje y había muchos otros en continentes enteros todavía por descubrir.[8]

El problema de la meteorología aristotélica era similar. Según Acosta, se habían hecho generalizaciones sobre el clima americano basadas en fundamentos empíricos equivocados. Las Indias peruanas tenían climas muy diferentes de los del Viejo Mundo. Los trópicos americanos no solo no estaban deshabitados, sino que eran los centros de urbanización y civilización del continente. Las áreas templadas del norte y el sur eran las “deshabitadas”, lo opuesto exactamente a las del Viejo Mundo. Las zonas entre los trópicos no eran tórridas como las africanas, sino templadas por la presencia de los Andes. Acosta analizó la inversión de la esfera de Sacrobosco en las Indias occidentales para explicar las peculiaridades demográficas americanas. El titulo de su obra no es ingenuo. Acosta presentó al Perú como un “Mundo Nuevo”, con una mecánica diferente de la del Viejo. Una esfera paralela y alternativa. Otro planeta.[9]



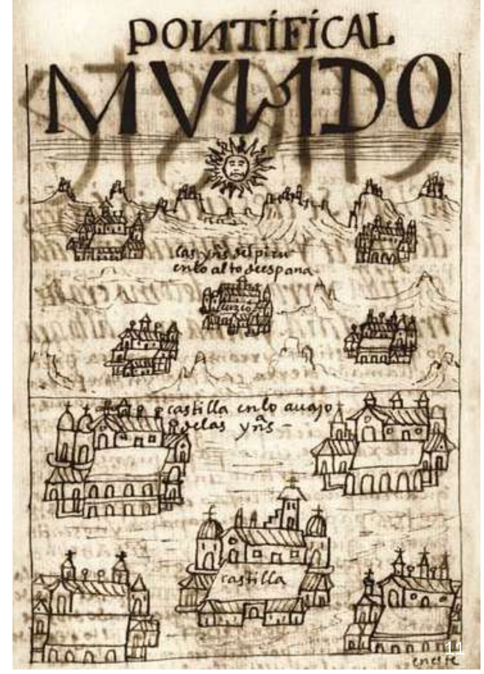
La visión de dos esferas con meteorologías aristotélicas diferentes se aprecia también en la obra de Juan de Cárdenas *Problemas y secretos maravillosos de la Indias*, publicada en México en 1591, un año después de la de Acosta.(Fig. 9)

En este libro Cárdenas va mucho más allá que Acosta. Apelando a la forma elongada del continente y la naturaleza de sus suelos, plantea todo tipo de teorías para explicar todo tipo de particularidades de las Indias occidentales, desde las corrientes de aguas subterráneas y los vientos y la propensión a los terremotos hasta la naturaleza misma de las abejas y la calidad de su miel.[10]

La política milenaria de los dos planetas

En el siglo XVII en el Perú es donde se encuentra el desarrollo más elaborado de la idea de los dos planetas y la representación de uno como el Perú. La riqueza de las minas de plata de Potosí convirtió al Perú en un segundo planeta, los pilares mismos sobre los que se estableció la monarquía global.

Esta visión de Potosí como las verdaderas columnas de Hércules de una monarquía prefigurada en los salmos bíblicos (*ego fulcio columnas eius,* Salmo 74), no las de Gibraltar, aparece con claridad en la obra de Guaman Poma de Ayala alrededor de 1615.[11] Para Guaman Poma el "mundo pontifical" estaba hecho de dos planos, uno peruano (el Tahuantinsuyo con su centro en el Cusco y sus cuatro suyos), el otro castellano; el primero más cercano al sol, el origen de su riqueza mineral y su destino providencial. Si bien Guaman Poma no recurre a la imagen de la esfera, no cabe duda de que en su imaginación el Perú era un planeta paralelo al del mundo antiguo. (Figs. 10, 11, 12)





◄ Fig. 10. Sobre estas columnas me asiento (*ego fulcio columnas eius*). Dibujo de Guaman Poma. En Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru.* 1590. Ms. Galvin. Fol. 141v. Colección privada.

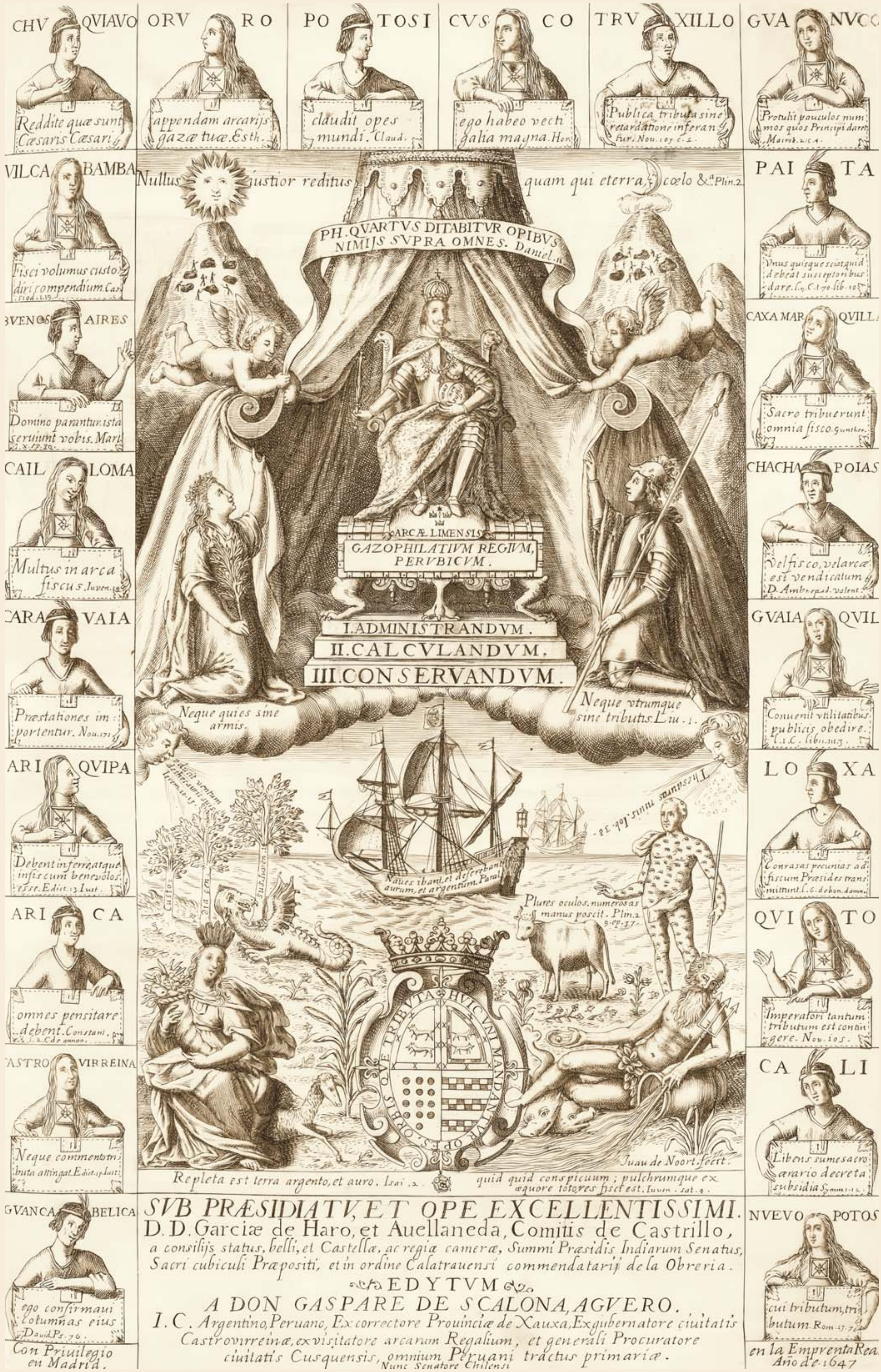
▲ Fig. 11. *Primer nueva corónica y buen gobierno* (ca. 1615).

▲ Fig. 12. La villa rica de Potosí. Las columnas de *plus ultra* son las columnas del salmo bíblico como prefiguración del establecimiento de los Habsburgo (*ego fulcio columnas eius*). *Primer nueva corónica y buen gobierno* (ca. 1615).


13a


13b




CHVQVIAVO
ORVRO
POTOSI
CVSCO
TRVXILLO
Reddite quæ sunt Cæsaris Cæsari
appendam arcarijs gazæ tuæ. Esth.
claudit opes mundi. Claud.
ego habeo vecti galia magna.
VILCABAMBA
PAITA
Nullus iustior reditus quam qui eterra, coelo &c.a Plin. 2.
PH. QVARTVS DITABITVR OPIBVS NIMIIS SVPRA OMNES. Daniel. 11.
BVENOS AIRES
CAXA MARQVILLA
Domino parantur ista seruiunt vobis. Mart.
Sacro tribuerunt omnia fisco. Gunther.
CAILLOMA
CHACHAPOIAS
ARCÆ LIMENSIS
GAZOPHILATIVM REGIVM, PERVBICVM.
Multus in arca fiscus. Iuven.
CARAVAIA
GVAIAQVIL
I. ADMINISTRANDVM.
II. CALCVLANDVM.
III. CONSERVANDVM.
Neque quies sine armis.
Neque vtrumque sine tributis. Liu. 1.
Præstationes importentur.
ARIQVIPA
LOXA
Naues ibant et deferebant aurum, et argentum. Paral.
Debent inferre, atque infiscum beneuolos esse.
Plures oculos, numerosas manus poscit. Plin. 2.
ARICA
QVITO
omnes pensitare debent. Constant.
Imperatori tantum tributum est contingere. Nou. 105.
CASTRO VIRREINA
CALI
Neque commentotributa attingat.
Libens sumes ærario decreta subsidia.
Iuan de Noort. fecit.
Repleta est terra argento, et auro. Isai. 2.
quid quid conspicuum; pulchrumque ex æquore toto res fisci est. Iuven. sat. 4.
GVANCABELICA
NVEVO POTOS
SVB PRÆSIDIATV, ET OPE EXCELLENTISSIMI.
D. D. Garciæ de Haro, et Auellaneda, Comitis de Castrillo,
a consilijs status, belli, et Castellæ, ac regiæ cameræ, Summi Præsidis Indiarum Senatus,
Sacri cubiculi Præpositi, et in ordine Calatrauensi commendatarij de la Obreria.
EDYTVM
A DON GASPARE DE SCALONA, AGVERO.
I. C. Argentino, Peruano, Ex correctore Prouinciæ de Xauxa, Ex gubernatore ciuitatis
Castrovirreinæ, ex visitatore arcarum Regalium, et generali Procuratore
ciuitatis Cusquensis, omnium Peruani tractus primariæ.
Nunc Senatore Chilensi
ego confirmaui columnas eius David Ps. 76.
cui tributum, tributum. Rom. 13.
Con Priuilegio en Madrid.
en la Emprenta Real Año de 1647

La visión del Perú como planeta paralelo al Viejo Mundo y referencia bíblica a la riqueza de Ophir y Tarsis desde el origen mismo del primer templo de Salomón, se halla constantemente en la literatura peruana a lo largo del siglo XVII. En el frontispicio del texto de jurisprudencia tributaria, el *Gazophilatium* (1647) de Gaspar de Escalona, figura la representación más elaborada de este discurso milenarista y providencial de la riqueza del planeta Perú. (Fig. 14)

Allí aparece Felipe IV rodeado de 22 ciudades con sus caciques, como un segundo nuevo Salomón, cuyo trono es el arca y el tabernáculo del nuevo templo. El Perú es el Ophir del nuevo Salomón, la fuente de la riqueza de la monarquía de los nuevos israelitas. Naves de la monarquía salomónica cruzan el océano y el dragón-demonio que resguarda el planeta peruano huye sin ofrecer resistencia. Felipe IV, mientras tanto, protege bajo su brazo a los dos planetas.[12] (Fig. 15)

La idea de que el Perú era la referencia que prefiguraban el Ophir y Tarsis bíblicos y que constituía un planeta diferente surge con frecuencia en la literatura e iconografía peruanas de los siglos XVII y XVIII, como lo atestiguan el texto y el frontispicio del manuscrito *Ophir de España. Memorias antiguas, historiales y políticas del Perú* (1644) de Fernando de Montesinos, converso prebendado, experimentador incansable de procesos alquímicos en Potosí y buscador obstinado de El Dorado inca en el oriente amazónico del Paititi. Montesinos vivió en el Perú en los años 30 y 40 del siglo XVII; era contemporáneo de Escalona y de una generación posterior a la de Guaman Poma.[13]



15

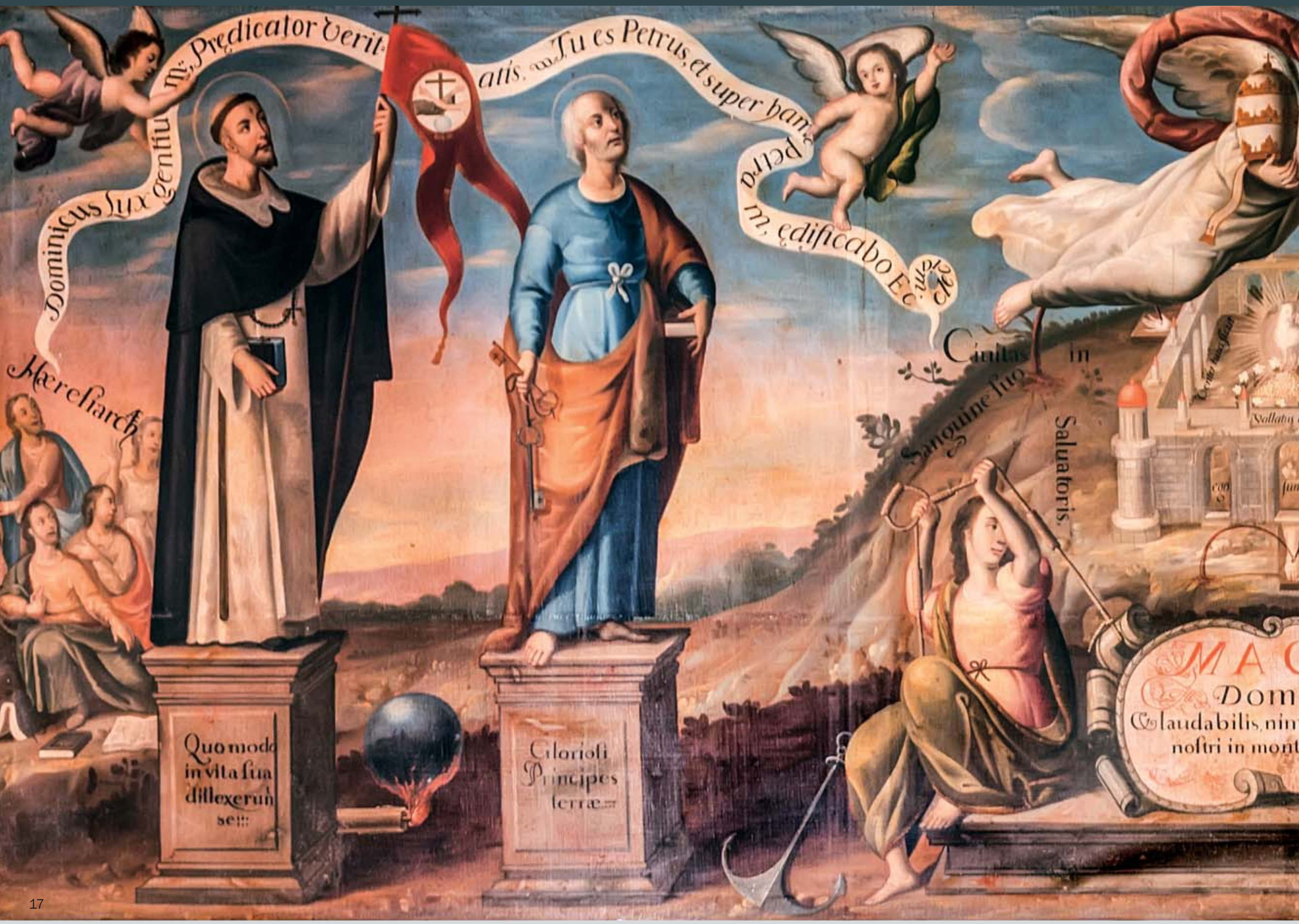
El frontispicio ofrece un sumario de la tesis de Montesinos en cinco volúmenes, la mayoría de los cuales permanecen sin publicar y dispersos en la Biblioteca Nacional de España y en el archivo de la Universidad de Sevilla. Como Guaman Poma y como Escalona, Montesinos buscó reiteradamente conectar al Perú con el templo de Jerusalén en el pasado israelita de David y Salomón y con la monarquía católica en el presente español. La obra entera quiere presentar al Perú como el Ophir y Tarsis de las flotas salomónicas y como el "nuevo" planeta dado por la Trinidad al papa y a los reyes católicos para transformar sus fuentes de riqueza en las columnas de una monarquía universal. Para Montesinos, el Perú era la esfera sobre la que se construiría la paz milenaria de los nuevos israelitas ibéricos predichos en la mayoría de los dieciséis profetas veterotestamentarios.



16

La idea de un Perú como planeta nuevo y centro y destino de la cristiandad, se encuentra a menudo en los textos hagiográficos y sobre el destino providencial del Perú. Típico del género es el *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* de Fernando de Valverde.[14] En este poema, la esfera del Perú se convierte en el templo. Si Cristo es la Torá de la Nueva Ley, entonces María es arca y tabernáculo. El tabernáculo en el templo es el *sancta sanctorum*, lo más sacro de lo sagrado, y, por lo tanto, está cubierto por un velo. María contiene a Cristo como arca y es tabernáculo descubierto por ángeles. Tabernáculo y arca descansan sobre la esfera del Perú: el templo.(Fig. 16)

El discurso de Guaman Poma, Escalona y Montesinos se mantuvo vivo a todo lo largo de los siglos XVII y XVIII. El cuadro anónimo de cerca de 1740 de la Virgen de Potosí, que alberga la Casa de la Moneda, sigue esencialmente la misma lógica que hemos elucidado. Carlos V y el papa Pablo III, es decir, el Estado laico y la Iglesia como Estado religioso, reciben de la Trinidad y la Virgen la esfera americana para transformar el mundo en el milenio. El secreto de la esfera de plata que es América fue guardado en secreto incluso por los incas para hacer que fuese la monarquía católica la responsable de la transformación universal.[15]



El discurso milenario de las dos esferas no fue tan prevalente en México, sin embargo, existe. En la sacristía del santuario franciscano de Tacaxic (Toluca) una pintura anónima de fines del XVII o principios del XVIII presenta la iglesia de la monarquía de España como un nuevo Jerusalén. Dos mundos son sus pilares. La institucionalidad del clero romano, representada por Santo Domingo y por el apóstol Pedro, tiene la inquisición cuyo fuego limpia el planeta de los apóstatas, los invitados al evangelio que lo rechazan. El nuevo mundo esta representado por San Francisco y el apóstol Pablo. Es el planeta de la los neófitos cuya conversión esta representa con una esfera de fuego pentecostal: los “barbaros” americanos. Los dos fuegos y las dos esferas apresuran la llegada del nuevo Jerusalén (fig. 17).



Páginas 26 y 27:

◀ Figs. 13. a.b.c. Anónimo (detalle). Peana que representa el Cerro rico de Potosí, en la que descansa la imagen de la Virgen de la Caridad, patrona de Villarrobledo, regalada por Fray Diego Morcillo, natural de esta ciudad en 1790. Plata maciza en alto relieve, traída expresamente desde el cerro del Potosí. Ermita de Nuestra Señora de la Caridad. Villarrobledo, España.

Página 28:

◀ Fig. 14. Grabado de Juan de Noort. Gaspar de Escalona Agüero. Gazophilatium regium perubicum (Madrid, 1647).

Página 29:

◀ Fig. 15. Fernando de Montesinos, Ophir de España. Memorias antiguas, historiales y políticas del Perú, 1644. Biblioteca de la Universidad de Sevilla, ms. A332 -035.

◀ Fig. 16. Fernando de Valverde, Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Peru (Lima, 1641).

▲ Fig. 17. Anónimo. La Nueva Jerusalem y Alegoría de la amistad dominico-franciscana, (circa siglo XVII -XVIII). Sacristía del santuario de Tecaxic. Toluca, México.



18

La política indiana de los planetas

Uno de los autores más importantes en el discurso sobre los planetas fue Solórzano Pereira, cuya *Política indiana* (1647) se podría considerar una síntesis de la filosofía legal que hacía de las Indias occidentales otro planeta político.[16] (Fig. 18)

El frontispicio sugiere un Felipe IV con control absoluto del planeta americano domesticado por la religión y la fe, señor de una nueva esfera, cuya antigua autonomía yacía en el secreto guardado por el océano, con sus aguas que se mantuvieron sin ser cruzadas bajo la soberanía de Neptuno. El proyecto de Solórzano no fue otro que la síntesis de

las peculiaridades del gobierno, gracia y justicia de América. La síntesis comenzó temprano con las reformas ovandinas del Consejo de Indias. Parte de las reformas incluía dotarle a la corona con un archivo de todas las leyes, cédulas y mandamientos que por décadas inundaron el mundo americano. Como la ley era el producto de las peticiones, conforme se multiplicaba la participación popular en la creación de leyes, con estas se multiplicó también la confusión, la repetición, la contradicción.[17]

Este es el marco en el que la recopilación de leyes de Indias iniciada por Ovando buscó entender la estructura legal de las Indias, que las hacía constitucionalmente muy diferentes de las de otros reinos de España, incluido Castilla. Ovando fue el primero en ofrecer una reflexión legal sobre las peculiaridades de las reglas reales para los territorios indianos. Encontró siete áreas donde las leyes de Indias diferían radicalmente de otras leyes regionales Ibéricas, como las leyes asociadas a la protección de indígenas (república de Indios), el patronato real, el comercio de flotas y armadas, entre otras. Ovando sintetizó personalmente la multiplicación de capitulaciones reales para expedir un código de población y fundación de ciudades, no "conquista", peculiar de las Indias.[18]

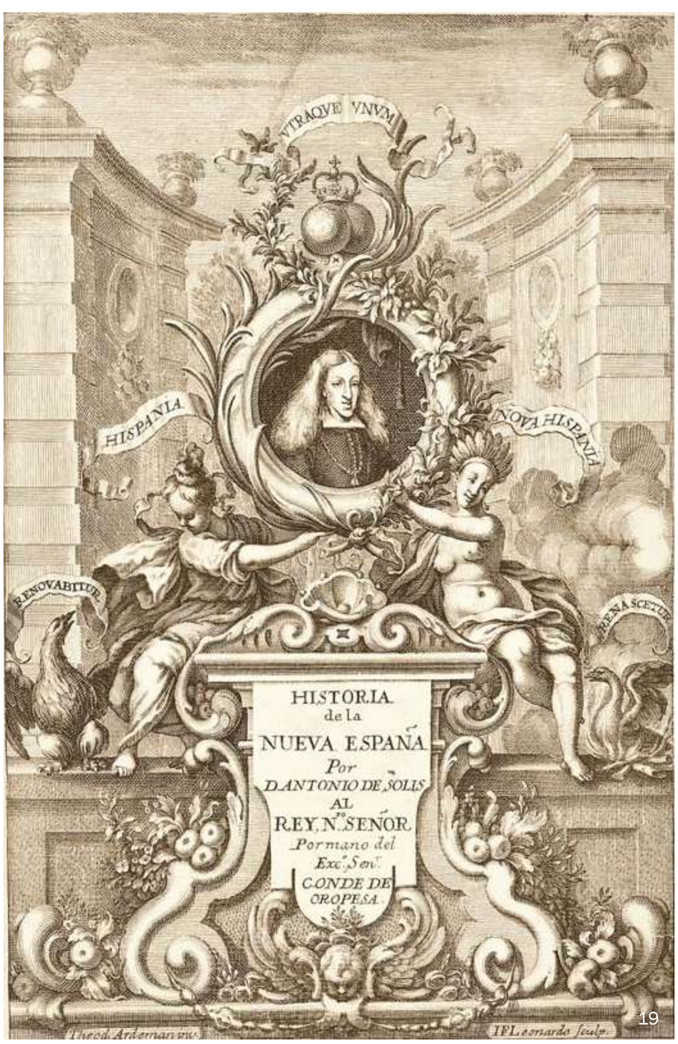
La *Política Indiana* de Solórzano es la culminación de este proceso y estudio de lo singularmente indiano relativo a gobierno, gracia y justicia. Es un libro que le da, a la idea de un planeta indiano, una fundamentación tanto legal como política.

La idea de un planeta indiano político, constitucionalmente único y diferente del ibérico se generalizó, tanto en las Américas como en la península. (Figs. 19, 20)

◄ Fig. 18. Juan de Solórzano Pereira, *Política indiana* (1647).

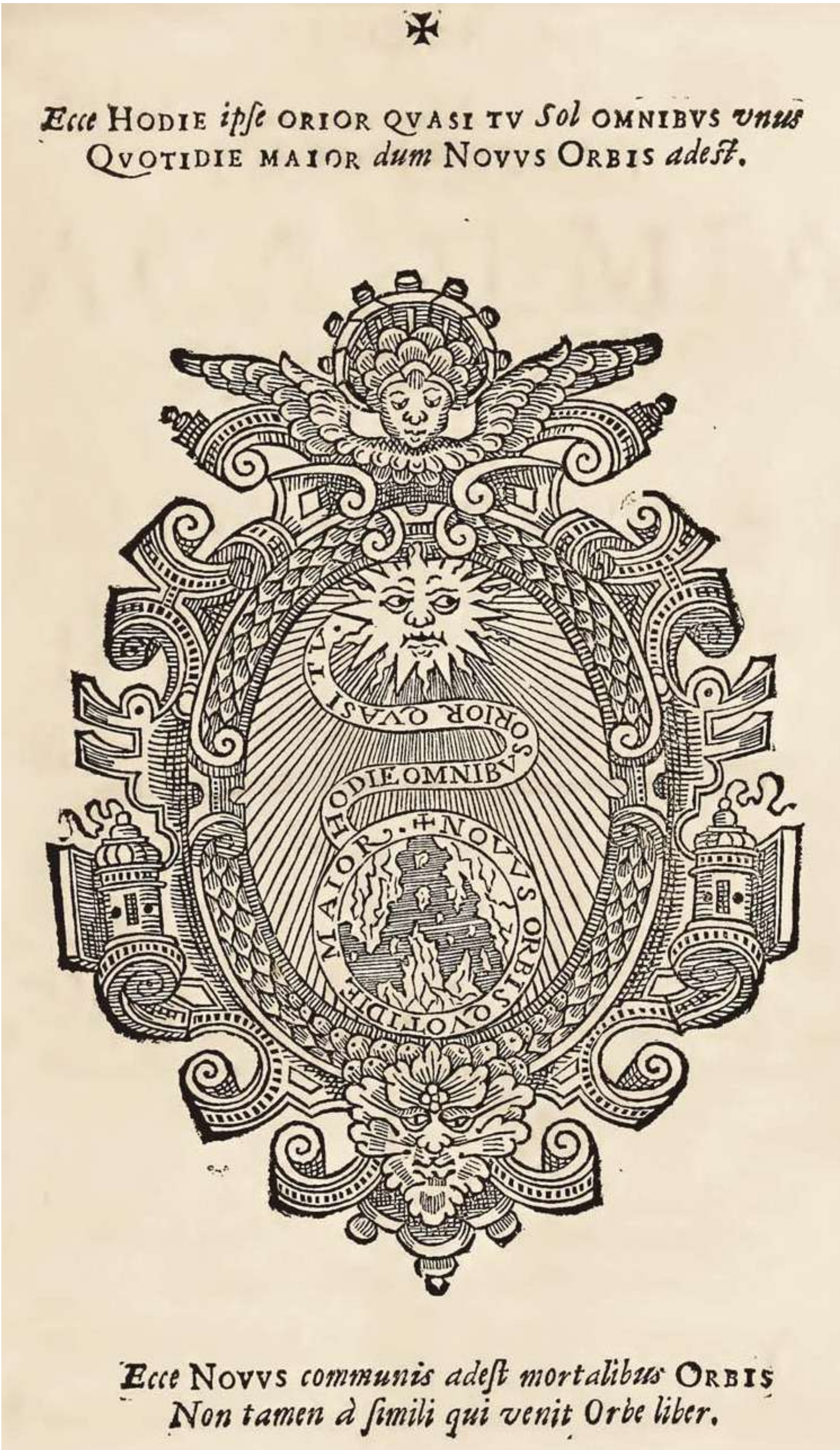
◄ Fig. 19. Antonio de Solís, *Historia de la conquista de México* (Madrid, 1684).

▼ Fig. 20. Tesis doctoral de Francisco Ortiz (1660), dedicada al conde de Alburquerque. México. AGN. Tomado de Jaime Cuadriello, *Juegos de ingenio*, p. 93.






GOTICUS
HISPANICUS
AUSTRIACUS
BORBONICUS
FORTITUDINE
CONSTANTIA
RELIGIONE
De vltimis finibus pretium eius
Veritas pateat
Veritas luceat
Veritas moveat
Lima
AMERICA
AUSTRA-
LIS



22

Fue otro peruano, Pedro de Peralta Barnuevo, quien haría del planeta Indias el centro de la interpretación histórica. Peralta convirtió a la historia no solo en el espejo de un príncipe. Para entender la historia de la monarquía, esta debería ser mirada también desde América. No era suficiente para el monarca mirar el pasado como espejo para entender vicios y virtudes. Para Peralta, la historia de la monarquía en Europa debía ser escrita desde América.[19] (Fig. 21)

Las tradiciones de Solórzano Pereira y de Peralta cobraron cada vez mas importancia a medida que las Américas comenzaron a ser desestimadas como centro de producción académica y de conocimiento en la Ilustración. Para letrados del siglo XVII como Diego de León Pinelo, hermano de Antonio, el mundo universitario de Lima era una referencia a un planeta del conocimiento alternativo al planeta del Viejo Mundo. (Fig. 22)

◀ Fig. 21. Pedro de Peralta Barnuevo, *Historia de España vindicada* (Lima, 1730).

◀ Fig. 22. “Nuevo mundo como sol cada vez más grande”. En Diego de León Pinelo, *Hypomnema apologeticum pro Regali academia Limensi in Lipsianam periodum* (1648).


Donde se ha visto en el Mundo



24

◀ Fig. 23. América alimentando a los extranjeros y menospreciando a los locales. 1770. Colección privada.

◀ Fig. 24. Motivo triunfal (Arco Aguero) tomado de los cartones para abanicos manufacturados por las celebraciones de la de Cádiz, proclamada en la Plaza de San Fernando, Isla de León. Archivo Histórico de la Nobleza. Torrelaguna.

▼ Fig. 25. Fernando VII arrodillado frente a la Constitución de Cádiz (1812). Archivo Histórico de la Nobleza. Torrelaguna, CP. 523, D.15

La disputa del Nuevo Mundo, sin embargo, estimuló a muchos intelectuales europeos a transformar el planeta indiano en un territorio degenerativo. Esta disputa produjo entre los vecinos y naturales americanos una respuesta inversa a la europea: las Indias no solo eran un paraíso terrenal, sino también una tierra cuyos recursos estaban mal distribuidos entre indianos y europeos. El planeta indiano empezó a politizarse como un espacio de recursos que deberían ser únicamente para los indianos. (Fig. 23)

La representación indiana de un planeta nuevo y diferente del Viejo Mundo tomó todavía más fuerza a raíz de las guerras y las transformaciones sociales y políticas que siguieron: la construcción de nuevas repúblicas en un mundo de monarquías europeas.

En los imaginarios iconográficos de la época se encuentran referencias a la Constitución de Cádiz de 1812 como el lazo vinculante de los dos planetas que conformaban la nueva monarquía constitucional de España. Fernando VII se hinca frente a una España de dos planetas cuya subordinación a las cadenas del absolutismo ha sido finalmente rota. (Fig. 24, 25)





TIA. INDEP. LIBER
VI. JUST

Un sentimiento de hartazgo insufla las imágenes de los dos planetas en las guerras de independencia, pues América es la fuente de la riqueza material del otro planeta. En esta calabaza de 1821 en México, se ve a un indígena con plumas, parado sobre la esfera americana y alimentando con plata al león español. (Fig. 26)

Las nuevas naciones se distinguieron no solo de la Europa posnapoleónica conservadora, sino también de la república norteamericana que promovió la exclusión de grupos raciales y étnicos no blancos del mismo concepto de ciudadanía. La respuesta indiana fue la crítica severa a ambas formas sociales y el desarrollo de conceptos del planeta indiano como vanguardia de un nuevo republicanismo atlántico.[20]



◄ Fig. 26. Calabaza decorada que celebra la liberación de Nueva España. México, 1821. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Colección privada.


JE
SVIS L'ASTRE
DES ROYS
Maurice Leloir



El sol de la Ilustración y el espejo del Inca en la imaginación ilustrada

Mark Thurner

Por tanto, es a Manco Cápac, a la mujer Coya-Mama-Ocllo-Huaco, que los crueles peruanos deben los principios, las costumbres y las artes que los habían hecho un pueblo feliz, mientras la avaricia del seno de un mundo del que ni siquiera sospechaban su existencia arroja tiranos a sus tierras, cuya barbarie fue la vergüenza de la humanidad y el crimen de su siglo.[1] Françoise de Graffigny

Este imperio que... había sido fundado por Manco Cápac y por su mujer Mama Ocllo, que fueron llamados Incas o Señores del Perú. Se ha sospechado que estos personajes pueden ser los descendientes de algunos navegantes de Europa o de las Canarias, arrojados por la tempestad a las costas del Brasil... Se ha dicho que la raza de los Incas era más blanca que los naturales del país...[2] Guillaume Thomas François Raynal

La luz del sol ocupa el primer lugar en el número de los estímulos exteriores... Me persuado de que la imaginación, este precioso don de la naturaleza difundido en América, brilla en especial en los lugares circunvecinos al equador. Pocos legisladores ha habido, dice un escritor, que pudiesen como Manco Cápac percibir las inclinaciones de sus vasallos, compararlas con sus necesidades, y convertirlas en su propio provecho, por constituciones llenas de sagacidad y benevolencia.[3] Joseph Hipólito Unanue

La historia de las naciones... no solo interesa por saber a qué grado de poder y cultura llegaron estas... sino también, para instruirnos de sus progresos... y preparar a los pueblos para el goce de una libertad racional... Babilonia, Egipto, Grecia y Roma, no son los únicos imperios que merecen servir de pábulo a una imaginación generosa.[4] Mariano de Rivero y Ustariz

Enlightenment, *Aufklärung*, *Lumières*, *Tanwīr*, Ilustración: todas remiten a la luz.[5] Entre las muchas palabras, imágenes y símbolos de luz que marcan y nombran la Ilustración como fenómeno científico, histórico y cultural, hay uno que sobresale: el sol de los Incas. ¿Acaso el sol peruano arroja un rayo de luz sobre la historia interconectada de la Ilustración? Esa, querido lector, es la pregunta y la promesa de este breve ensayo.



El Inca Apolonio

Lettres d'une Péruvienne, de Madame de Graffigny (1695-1758), fue un relámpago literario en el Siglo de las Luces francés.[6] La autora anticipa una ilustrada crítica femenina y feminista de las costumbres francesas de la época, inspirada en la *Histoire des Yncas Roys du Pérou* de Jean Baudoin, una traducción cortesana de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Sumándose al gran éxito teatral de *Les Indes galantes* de M. Fruzelier y de *Alzire* de Voltaire, *Lettres* aprovechó la parisina moda incaica. En esta novela epistolar, el sol de los Incas reverbera no solo con las metáforas e imágenes de ilustración propias del Siglo de las Luces, sino también con la emblemática borbónica del rey Apolonio que alcanza su zenit durante el largo reinado del 'Rey Sol' Louis XIV, a quien Baudoin dedica su *Histoire* (Fig. 1). Es justamente esta portentosa confluencia entre 'ilustrar' y 'legislar', bajo la luz solar de la razón y del imperio, lo que concederá a los Incas una nueva vida literaria en la imaginación ilustrada.

Lettres es una historia epistolar que discurre desde el templo del Sol de 'la Ciudad del Sol' (o Cuzco) a los lujosos salones de 'la Ciudad de la Luz' (o París). La protagonista Zilia es una desdichada Virgen del Sol, apresada por los 'bárbaros' conquistadores españoles en el día de su boda con Aza, el príncipe inca a quien están dirigidas casi todas sus cartas (Fig. 2). En el viaje de cautiverio hacia España, su barco cargado de oro peruano es capturado por un escuadrón francés, cuyo capitán, Monsieur Deterville, se enamora de la prometida, la toma bajo su cuidado y la lleva a París. Mientras Zilia se mantiene fiel a Aza, el príncipe inca se instala en la corte de Madrid, donde se compromete con una española. Gracias al oro confiscado, Zilia puede vivir sola, aunque con la 'eterna amistad' de Deterville. Nuestra heroína busca liberarse de la decepción y oscuridad que oprimen su vida, lanzándose a "la ardua ocupación del estudio".[7] Aprende a leer en francés, a "conocer a algunos de los hombres divinos que lo componen" Estos 'hombres divinos' de las letras francesas "son para el alma lo que el sol es para la tierra, y encontraría en ellos todas las luces [...] que necesito".[8] Así, nuestra secuestrada Virgen del Sol de los Incas deviene en autora de su propia salvación, gracias a las luces francesas. Sin embargo, su viaje personal es duro, no solo en el sentido de que al salir de la cueva platónica del templo del Sol la luz de la razón es cegadora, sino porque esa luz es poco valorada por la sociedad parisina a la que Graffigny dirige su novela.[9]

La travesía novelesca de Zilia es propicia para recordar que, al menos en la imaginación literaria, no hay luz sin oscuridad, sol sin sombra, ilustración sin un tortuoso viaje por las nubes de la ignorancia y la decepción. Esa luz y esa sombra parecen magnificarse

2

Páginas 40-41:

◄ Fig. 1. Soy el Rey Sol Luis XIV, Rey de Francia (1643-1715). 1638-1715. (Luis XIV como el "sol naciente en el Ballet de la noche", París, Teatro Petit Bourbon, primavera de 1654) Litografía en color de Maurice Leloir (n. 1853).

▲ Fig. 2. "El miedo a ser visto detuvo incluso el aliento". Grabado de Comy según dibujo de LeFevre, en F. Graffigny, Lettres d'une Péruvienne, (París, 1798), t. 1, 46.



cuando se trata de diálogos (muchas veces de sordos) transatlánticos del conocimiento y de la imaginación. Es sabido que el pensamiento ilustrado se nutría de la literatura de viajes.[10] Pero ¿qué pasa cuando las iluminaciones viajan y se cruzan?

El hecho es que en la imaginación literaria e histórica los Incas viajaron en el tiempo y en el espacio como un sol de la Ilustración. Pero ese sol cruzó el cielo en sentido opuesto al arco natural trazado por los soles de Apolo, Sol Invictus, Ra, Mithra, Taiyang Shen, Carlos V o Luis XIV. Nuestro sol viaja de poniente al levante, del Nuevo Mundo al Viejo. Como (y con) Zilia, los hijos del Sol viajan a la Ciudad de las Luces, partiendo desde un siglo XVI peruano ensombrecido por una leyenda negra cultivada por los franceses, solo para conquistar allá los iluminados salones dieciochescos. En esa travesía contrarreloj, los Incas asumen nuevas vidas futuras. Dejan atrás la imaginación histórica renacentista que los inventó para hacerse hombres y mujeres de la razón del siglo XVIII. Curiosamente, el Inca afrancesado vuelve a conquistar América y eventualmente al resto del mundo, ahora como modelo de la misión civilizadora. Lo curioso es que estas idas y venidas son las huellas de un viaje anterior: el de un desterrado mestizo peruano que escribe desde Andalucía. A la Ciudad de los Reyes del Perú, en cambio, llegan los Incas del Cuzco para cumplir una función unificadora y crítica, primero frente a la Ilustración europea y luego al Imperio español, para finalmente asentarse como la piedra angular del edificio historicista peruano.

Cuando Kant ofreció su mil veces citada respuesta a la pregunta: "*Was ist Aufklärung*?" (¿Qué es la Ilustración?), el concepto alemán de *Aufklärung* aún no había adquirido su sentido histórico actual como época o movimiento histórico.[11] La respuesta ontológica que Kant ofreció nos hace recordar una lección fundamental de la historia: los nombres de la historia son invenciones retrospectivas, casi siempre creados por aquellos que, al afirmar su modo de ser, desean marcar una ruptura con su pasado. Por eso, los románticos del siglo XIX inventaron la Ilustración; por eso, los iluminados del siglo XVIII inventaron el Renacimiento y la Edad Media. Pero esos nombres son algo más que invenciones polémicas. Para perdurar en el tiempo, deben ser nombres poéticos capaces de resonar en la imaginación colectiva, nombres cuyos significados van más allá de la polémica y la política. Puede ser cierto que el búho de Minerva vuela al anochecer, pero sus fuertes alas y sus ojos brillantes son obras de la imaginación histórica.

Durante el siglo XVIII, 'La Ilustración' no existía en ningún idioma o espacio político, sea imperial o nacional, ni en el Viejo Mundo o en el Nuevo. En el mundo anglosajón, *The Enlightenment* como concepto histórico emerge recién en el tardío siglo XIX.[12] La voz hispana 'ilustracion' (del latín *illustratio*) aún no nombraba una época o movimiento intelectual. Se asociaba con la iluminación solar o divina. El verbo 'ilustrar' abarcaba un amplio campo semántico que iba desde 'aclarar' a 'inspirar' y 'ennoblecer.'[13] Los nombres históricos retrospectivos con artículo, tales como 'La Ilustración', '*The Enlightenment*', '*Die Aufklärung*' o '*L'illumination*', han perdurado hasta hoy en parte por su antigua fuerza o carga poética como metáfora de fuente de la verdad (divina o natural o ambas) y la sabiduría[14] y en parte porque el relato maestro de la historia universal sigue siendo bastante eurocéntrico. De jacobinos a jesuitas, de anglicanos a luteranos y católicos, y de árabes musulmanes a chinos budistas, todos querían apoderarse de alguna versión del muy antiguo tropo divino de la luz, dándole un nuevo contenido conceptual.[15]

A propósito de la pregunta por los viajes de ida y vuelta del sol de la Ilustración, cabe indagar: ¿qué fue más grande: la ignorancia de los ilustrados europeos acerca del Perú o la ignorancia de los peruanos acerca de la ciencia europea? Para muchos ilustrados



3

peruanos la ignorancia europea era casi insuperable, mientras que para muchos ilustrados europeos el mundo hispano era un vasto mar de degenerados, idiotas y déspotas.[16] A pesar del aparente desencuentro, tuvieron muchos puntos y objetos en común. Entre estos hay uno que sobresale: los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega.[17]

El espejo del Inca

El Inca Garcilaso de la Vega inventó un nuevo género histórico que podemos llamar *el espejo del Inca* y que, a través de sus idas y vueltas por el mundo, se convertiría en el espejo incaico del legislador ilustrado.[18] No era 'nuevo' este género en el sentido actual de la palabra que alude a una invención 'original' o sin precedentes (ese concepto de lo nuevo es una ficción creada en el siglo XVIII), sino en el sentido barroco de 'la copia' mejorada o simulacro que, por ser más verosímil que su modelo, va tomando cuerpo y vida propios.[19] Los *Comentarios reales* copia e invierte el antiguo género de historia llamado el 'Libro de los Reyes' y luego 'espejo del príncipe' para crear el 'Libro de los Reyes, Incas del Perú' y el 'espejo del Inca'. Ese espejo incaico es en realidad el espejo del mismo autor, el Inca Garcilaso, en el sentido de que es un fiel reflejo de su propia gesta mestiza de llegar a ser la voz 'Inca' que interpreta para la posteridad el significado de aquel ilustre espejo incaico. Prueba de su éxito es el hecho de que su obra terminara guiando no solo 'las artes de reinar' en el Perú virreinal bajo 'las Leyes de Indias', sino también el pensamiento ilustrado sobre cómo 'legislar' el mundo respetando 'la ley natural.'

El relato de los *Comentarios reales* está guiado por preguntas históricas de tipo fundacional o legislativo. "¿Quién fue el primero de nuestros Incas? ¿Cuál fue el origen de su linaje? ¿De qué manera empezó a reinar? ¿Con qué gente y armas conquistó este grande Imperio?"[20] El autor refiere que estas preguntas sobre el origen del Imperio inca las formuló él de joven en el Cuzco en largas conversaciones con su venerado tío, 'un Inca de sangre real'. Así, "todo lo que por otras vías se dice de él viene a reducirse en lo mismo que nosotros diremos, y será mejor que se sepa por las propias palabras que los Incas lo cuentan que no por las de otros autores extraños".[21] Ya en su solitario destierro andaluz, el anciano 'Inca' transcribe de memoria las sabias respuestas de su caro tío, siempre marcándolas con la frase "el Inca dijo". "El Inca dijo" autoriza lo que 'el Inca' Garcilaso escribe. Esta estrategia dialógica, que no era desconocida en la historiografía renacentista, ubica al historiador en cercana compañía de la realeza, logrando de esa manera su propia "eternidad en los cielos" y en las letras. No solo quiere mostrar 'el Inca' cómo "los Incas cumplieron el papel histórico divinamente encomendado" de ser los "apóstoles de la razón" en el Perú, sino que él mismo va a ser ese apóstol que comunique la razón inca a los príncipes por medio de la República de las Letras.[22]

El método del Inca es filológico, exegético y neoplatonista. Presume correspondencias verosímiles entre los nombres y las cosas y seres que nombran, a través de lo que Michel Foucault llama la epistemología de la "similitud", que en el español de la época se llamaba "verosimilitud".[23] Esa epistemología es desplegada hábilmente a fin de descifrar los nombres y epítetos aplicados a los 'reyes' y 'príncipes' incas, dando por resultado que la historia comentada por el Inca Garcilaso es tanto una meditación crítica sobre los límites y alcances del entendimiento lingüístico como una interpretación autorizada por las palabras de los mismos Incas reales.[24] Escrito en el lenguaje tópico de la *Historia magistra vitae* de Cicerón, el discurso del Inca Garcilaso "representa lo ejemplar y motiva al lector a la acción, imitando [o evitando] el ejemplo".[25] Pero ¿quién puede o debe imitar o evitar el ejemplo

de un Inca? La imaginación histórica daría la respuesta: los que desean legislar el Perú sabiamente; los que quieren gobernar imperios o países 'primitivos' como el Perú; los que, en clave universal de la Ilustración, desean 'legislar' sabiamente cualquier país o imperio.

Los retratos prosaicos de los 12 Incas de Garcilaso son pintados a través de una exégesis del nombre de cada Inca. 'El Inca' nos cuenta que, aunque "fabuloso", el primer Inca –llamado 'Manco' y cuyo epíteto será 'Cápac' (fundador espléndido)– es el "lucero del alba" de la razón que lleva la luz natural del sol al oscuro mundo preínca, caracterizado por la idolatría, la barbaridad y el error. En el relato del Inca Garcilaso, las virtudes fundacionales de Manco Cápac son la promoción de la "vida humana" o civilización, asociada en la imaginación histórica renacentista con el cultivo, la urbanidad y la distribución de las tierras.

> *El Inca Manco Cápac, yendo poblando sus pueblos juntamente con enseñar cultivar la tierra a sus vasallos y labrar las casas y sacar acequias y hacer las demás cosas necesarias para la vida humana, les iba instruyendo en la urbanidad, compañía y hermandad que unos a otros se habían de hacer, conforme a lo que razón y ley natural les enseñaba... Mandó que los frutos que en cada pueblo se cogían se guardasen en junto para dar a cada uno los que hubiese menester, hasta que hubiese disposición de dar tierras a cada indio en particular.*[26]

En *De inventione*, Cicerón escribe que la primera edad de los hombres primitivos había acabado con la aparición de un "grande y sabio hombre".[27] Los debates sobre la primacía de Moisés y de la Ley mosaica, entre Origen y Celso, y las historias de Diodoro y Clemente de Alejandría, habían establecido el *topo* del rey fundador. El género histórico de "la vida de grandes reyes" se hizo famoso en la imaginación colectiva a raíz de *La Vida de Alejandro Magno* de Plutarco y *La vida de Constantino* de Eusebio (donde Constantino es comparado con Moisés).[28] Más cercana a casa, los historiadores alfonsinos peninsulares habían establecido las líneas fundamentales de la historia dinástica de "España" y el *topo* del sabio rey fundador.[29] El imperativo narrativo o mitopoético de un sabio fundador real encontró eco retrospectivo en los oídos jóvenes del Inca Garcilaso al recordar, ya desde su escritorio andaluz, que escuchó la tradición oral de la dinastía prehispánica Cápac contada por su tío.[30] Hacia finales del siglo XVI, un número significativo de cronistas de Indias, incluyendo a Oviedo, Cieza, Zárate y Diego Fernández, había enmarcado los acontecimientos y personajes de la conquista del Perú en términos análogos a los de la antigua Roma descritos por Salustio, Livio, Cicerón y Tácito. La historia dinástica contada en los *Comentarios reales* sobre cada uno de los Incas, como en el modelo romano, se centraría en sus conquistas y el avance de la civilización, aunque, como señala Lupher y como era debido, los Incas modernos siempre superan a los antiguos emperadores romanos.[31] Siguiendo el mismo relato del triunfo de lo moderno sobre lo antiguo, para Garcilaso la única "ventaja" de la antigua Roma sobre el Cuzco era por "haber sido más venturosa en haber alcanzado letras" y así haber "eternizado con ellas a sus hijos". Ahora le tocaba al 'Inca' ajustar cuentas: sus Incas serán más imponentes y eternos que los Césares.

La base teórica o poética del mito del rey fundador y civilizador yacía en el lugar común de la imaginación histórica renacentista de que las naciones bárbaras no podían vivir sin rey, y en el caso de que eso sea cierto, podían ser objeto de conquista justa. Esta noción tenía raíces profundas en la historia antigua: se rastrea en los libros de historia de Heródoto e incluso en el 'Libro de los Reyes' del Antiguo Testamento.[32] De hecho, la conquista de los Incas de los indios bárbaros e idólatras era justa y sobre todo pacífica



◄ Fig. 3. Origen de la dinastía inca. Manco Cápac. De Martín Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

y sabia, según los autorizados modelos antiguos y modernos que el Inca Garcilaso y sus lectores tenían a mano. Un pasaje notable de los *Comentarios reales* resume las reflexiones del Inca Garcilaso al respecto:

> *Lo que yo, conforme a lo que ví de la condición y naturaleza de aquellas gentes, puedo conjeturar del origen de este príncipe Manco Inca, que sus vasallos, por sus grandezas, llamaron Manco Cápac, es que debió ser algún indio de buen entendimiento, prudencia y consejo, y que alcanzó bien la mucha simplicidad de aquellas naciones y vio la necesidad que tenían de doctrina y enseñanza para la vida natural, y con astucia y sagacidad, para ser estimado, fingió aquella fábula, diciendo que él y su mujer eran hijos del Sol, que venían del cielo y que su padre los enviaba para que doctrinasen e hiciesen bien a aquellas gentes. Y para hacerse creer debió de ponerse en la figura y hábito que trajo, particularmente las orejas tan grandes como los Incas las traían, que cierto eran increíbles a quien no las hubiera visto como yo.*[33]

Pero lo del Sol no era solo una cuestión de engaño. Como en política, también era una cuestión de utilidad, valor supremo de la historia ilustrada del siglo XVIII. Garcilaso explica que "como con los beneficios y honras que a sus vasallos hizo confirmase la fábula de su genealogía", los ingenuos indios "creyeron firmemente... que era hijo del Sol venido del cielo, y lo adoraron por tal, como hicieron los gentiles antiguos, con ser menos brutos, a otros que les hicieron semejantes beneficios".[34] O sea, la razón solar de Manco Cápac era ley natural y no una convicción religiosa, aunque por su 'mucha simplicidad' los indios la experimentarían como luz y ley divina.

Otros aspectos, además de la tendencia natural a aceptar como divinos los beneficios agrarios asociados al reinado del sol, estaban relacionados con la "mucha simplicidad" de los indios. La simplicidad era el signo puro de la religiosidad cristiana primitiva, innata, particularmente cara a los primeros misioneros y la base de un nuevo y más amplio ecúmene que anunciaría la Segunda Venida de Cristo. El concepto fue establecido con la *Brevíssima Relación de la Destrucción de las Indias* y en otros escritos populares de Bartolomé de las Casas, donde las nociones cristianas de una noble y primordial pureza sirven como ímpetu para una utópica empresa colonial misionera que buscaba y formaba aliados entre la élite inca. Bajo el suave y sabio gobierno de los Incas, los dóciles indios inclinaban su innata capacidad religiosa hacia el creador invisible del mundo llamado Pachacamac. En esto Garcilaso seguía al soldado y cronista español Cieza de León, el cual, "en decir que el Dios de los cristianos y el Pachacamac era todo uno, dijo verdad" y que "Pachacamac" era la palabra utilizada por los indios para "dar nombre al sumo Dios, que da vida y ser al universo, como lo significa el mismo nombre"[35]. Otra vez, es el nombre quechua, confirmado por voces nativas y registrado por cronistas, el que proporciona la evidencia. Para Garcilaso los peruanos gobernados por los Incas guardaban una inocencia pura comparable a la de los cristianos primitivos bajo el Imperio romano, por lo que tenían una suerte de "ventaja" histórica sobre los españoles modernos en materia religiosa.

Como ejemplo primero de esa ventaja, el Inca Garcilaso citaba a las enclaustradas vírgenes del Inca (*acllacuna*), dedicadas a las casas del culto solar del soberano. Ellas no constituían una suerte de sucio y libertino harem oriental como decían equivocadamente algunos cronistas españoles, sino el equivalente peruano de las castas monjas cristianas. En resumen, el único elemento en que los peruanos estaban en desventaja frente a la


4

Roma antigua era la “cultura” de la pluma y su firme “ciencia y conocimiento de Dios”. Sin embargo, el Inca Garcilaso anota que ese desconocimiento escritural estaba siendo remediado por los industriosos padres jesuitas. La ciencia y conocimiento de Dios por vía de la palabra escrita complementaría a una razón natural que superaba en mucho a la de la pagana Roma. El futuro era prometedor: las almas peruanas superarían en número a las europeas en las puertas doradas del cielo.

La noción de la “mucha simplicidad” de los indios sentó las bases de un perdurable discurso paternal de gobierno sabio entre los funcionarios virreinales, convenientemente resumido en el concepto duradero del “indio miserable”. Durante todo el periodo colonial, los magistrados españoles y criollos, así como los caciques principales, gobernadores o *kurakas* indios y mestizos, citarían el ejemplo de Manco Cápac para justificar un régimen tributario imperial. Esta razón de estado tributaria halló cabida en la teología política y en las ‘suaves’ y sabias Leyes de Indias.

Como anota Cañizares-Esguerra, la monumental *Política indiana* de Juan Solórzano y Pereyra (1647) sostenía que “la Corona debía seguir el ejemplo de los gobernantes Aztecas e Incas [como Manco Cápac], quienes obligaban a sus súbditos a hacer cosas tan absurdas como recolectar piojos hasta llenar bolsas con ellos para combatir su ociosidad”. El pensamiento jurídico de Solórzano, que vivió muchos años en el Perú, se basaba en los escritos del padre Acosta y en los aforismos de Cicerón: “no menos diferentes suelen ser las costumbres de cada región, que los aires, que las bañan” y “siempre el buen Legislador… ha de acomodar sus preceptos según las regiones, y gentes, a quienes los endereza, y su disposición, y capacidad…”. *Política indiana* anticipaba de esta manera algunas nociones claves de *Del espíritu de las leyes* (1748) del señor de La Brède y barón de Montesquieu.

El cronista jesuita Bernabé Cobo argumentó de manera similar, sosteniendo que los indios “son de naturaleza flemática” y que, por lo tanto, debían ser gobernados con un régimen disciplinario severo, similar al impuesto por los Incas. Como sostiene Cañizares-Esguerra, el discurso del “indio flemático” e indolente se basaba en “el supuesto, implícito en la teoría de humores y constituciones de Hipócrates y Galeno, que los temperamentos corporales negativos eran causados por influencias climáticas y astrales negativas que afectaban a todos” en el Nuevo Mundo de las antípodas del sur y no solamente a los indios. Así, se podían realizar distinciones aristotélicas entre los indolentes “naturales” y los “accidentales”. Bajo este esquema, los españoles y criollos solo sufrirían los efectos “accidentales” del “clima húmedo” del Nuevo Mundo, ya que su constitución era más “sanguínea” que la de los indios, que era esencialmente “flemática”.[36] Como heredero de esta tradición intelectual, Unanue también seguirá este esquema, al menos hasta cierto punto.

El análisis de Cañizares-Esguerra se centra más en el caso novohispano y por eso quizás pasa por alto el grave dilema que la *res gesta* fundacional del ‘sabio legislador’ Manco Cápac descrita por Garcilaso presentaba para este paradigma racial. ¿Cómo pudo haber actuado Manco Cápac de manera tan sabia y vigorosa si su temperamento era flemático? Es una pregunta que preocuparía a Unanue. Como veremos, esa misma pregunta llevaría a que muchos ilustrados europeos especulen que los Incas fundadores fueran de origen foráneo, es decir, de una ‘raza superior’ diferente de los indios flemáticos que gobernaban. La principal fuente de toda esta especulación ilustrada fue sin duda alguna los *Comentarios reales*.

◄ Fig. 4. Diego de la Puente. El inca como rey mago. (Detalle). La adoración del niño Jesús. Siglo XVII. Iglesia de Juli, Puno.



El espejo roto del Inca

Como cualquier objeto del conocimiento que viaja por el mundo, el espejo del Inca del Inca Garcilaso de la Vega fue empacado, enviado, manipulado, traducido, presentado, leído y comentado fuera de su contexto y sentido originales (de un producto mestizo del destierro andaluz), dando lugar a batallas interpretativas y vidas futuras, algunas de las cuales siguen dando vueltas por el mundo. En el viaje el espejo de Garcilaso quedo fracturado en mil pedazos. Comenzando por la traducción de Baudoin dedicada al príncipe Luis Borbón y pasando por la notable segunda edición castellana de Nicolas Rodríguez Franco, publicada en Madrid en 1722-1723, *Comentarios reales* se vio envuelto en la 'Disputa del Nuevo Mundo', un debate ilustrado transatlántico cuyos ecos seguirían resonando en la vida intelectual de ambos mundos hasta el siglo XX.[37] En este debate, no cabe duda de que el espejo del Inca Garcilaso iluminó a la Ilustración francesa. Sin embargo, y a pesar de notables obras literarias desde Voltaire y Graffigny a Marmontel, no se puede decir lo mismo de la Ilustración francesa, ya que echó poca luz y mucha sombra sobre el espejo del Inca, su Perú y la recién 'reconquistada' e ilustrada Al Andaluz que lo hizo posible.

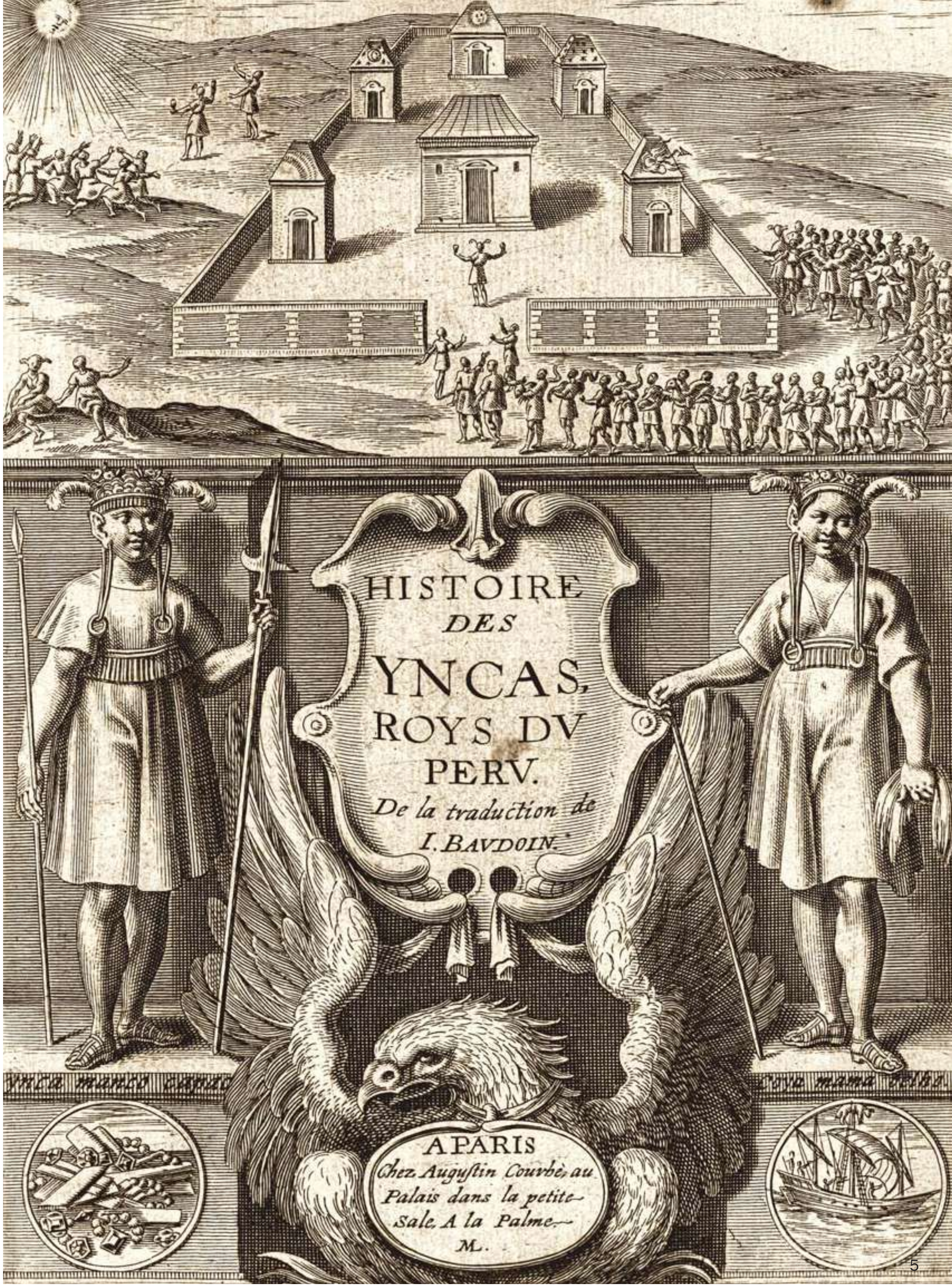
Las traducciones y lecturas francesas e inglesas de Garcilaso tendían a elevar al Perú incaico a expensas del 'español cruel', algo que no ocurre en el original, mientras que la segunda edición castellana tenía por objeto principal vindicar tanto la historia del 'Peruano Imperio' como la de la monarquía hispánica. Este gesto tampoco se advierte en el original, ya que en ese momento de auge imperial no era necesario. Durante y después de las revoluciones de independencia, el espejo del Inca fue consultado y abusado por todos los bandos y tendencias: tupacamaristas, realistas, autonomistas, monárquicos, constitucionalistas, patriotas y republicanos. Por otro lado, el espejo del Inca será la fuente inagotable de la imaginación histórica peruana desde su invención en el siglo XVII hasta el siglo XX.[38]

El signo de cambio más notable y consistente en casi todas las traducciones, ediciones, comentarios y lecturas de la obra de Inca Garcilaso en el periodo de la Ilustración es su crítica de la supuesta falta de rigor del autor, manifestado en su 'amor propio' y en el 'fabuloso' origen de los Incas. Sin embargo, consideramos que lo que este consenso crítico ilustrado revela no se debe a ninguna falta intrínseca o inconsistencia interna; más bien, apunta a un cambio epistémico y de estilo en el discurso histórico. Al paso del siglo XVII, las historias más valoradas en Europa y sus dependencias asumían cada vez más la razón naturalista y el relato monologado, en donde el narrador debería hablar como juez o 'tribunal' de una verdad histórica cuyos fundamentos se podían leer en 'el libro de la Naturaleza' y 'el libro de la Vida'. En los siglos XVIII y XIX, esta tendencia epistémica e historiográfica daría lugar a la nueva historia de la civilización y una historia patria o nacional cada vez más profesionalizada. Esta nueva historia daría lugar a los grandes relatos acumulativos de la verdad histórica (obras definitivas y autorizadas en múltiples volúmenes) que privilegiaban el contenido factico cumulativo de la razón histórica, contada a secas, aunque siempre bajo ciertos tropos narrativos, pero a costo de formas de escritura y comprensión histórica menos homologadas y a menudo más poéticas. Las historias del pasado que no coincidían con este emergente modelo se vieron rebajadas, primero a la categoría de 'fábulas' o 'leyendas' y luego a la de 'literatura'. Tal fue el eventual destino de la exégesis histórica de los nombres del Inca por el Inca Garcilaso de la Vega.

La lectura crítica francesa de Inca Garcilaso en los siglos XVII y XVIII iba desde un reconocimiento tibio que, a pesar de su incredulidad y amor propio, valoraba el testamento

de un 'príncipe de sangre real' como testigo ocular de 'la crueldad' de la conquista española (Graffigny, Voltaire, Diderot, Raynal, Marmontel), hasta la descalificación casi total por su confusa forma narrativa y su desconfiable contenido (De Pauw). Ambas lecturas remitían a intervenciones más o menos quirúrgicas en el texto y la adición de nuevos paratextos e ilustraciones. Sin embargo, estas nuevas lecturas críticas no obviarán la razón principesca y borbónica que subvencionaba las numerosas ediciones del espejo del Inca.

Cabe recordar que Baudoin dedica su traducción al joven príncipe Luis de Borbón, quien llegará a ser Luis XIV (r. 1643-1715), el Rey Sol, casado con su prima española María Teresa de Austria.[39] Siguiendo las pautas del Libro de los Reyes y el espejo de príncipes, el modelo dinástico dominante tanto en Francia como en España y el resto de Europa, la traducción de los *Comentarios reales* como *Histoire des Yncas Roys du Pérou* se presenta como un espejo incaico para el príncipe francés escrito por un príncipe inca. Como explica Macchi, el traductor intenta distinguir las voces que en el original son a menudo ambiguas, perdiendo así su poética coral, neoplatonista y quechua,[40] y convirtiéndose cada vez más en un discurso monologado de tipo principesco y naturalista conforme a las expectativas del lector francés.



▲ Fig. 5. Frontispicio, de la primera edición en frances (1633) de los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega, bajo el título: "*Histoire des Incas, rois du Pérou*".

Además, la traducción de Baudoin es la primera en intentar ilustrar el texto de Garcilaso, siguiendo el exitoso ejemplo de Teodoro de Bry y otros editores. La carátula de la primera edición intenta interpretar visualmente las descripciones dadas por el Inca Garcilaso de Manco Cápac y Mama Ocllo, los 'fabulosos' fundadores del Imperio del Sol (Fig. 5). En el plano alto se aprecia un escenario que representaría el culto al sol en el Templo del Sol del Cuzco. Bajo los pies de Manco Cápac una placa representaría el 'rescate' de Atahualpa y, debajo de los pies de Mama Ocllo, figuraba un barco que representaría la sorpresiva llegada de los conquistadores. Los fundadores reflejan elementos de la descripción del Inca Garcilaso, pero curiosamente el ilustrador parece ignorar por completo la fisonomía de peruanos vivos que para estos años ya eran conocidos en Madrid y París. Una posibilidad es que el artista quiere transmitir una imagen más o menos consonante con modelos turcos o 'tártaros'.

En su breve entrada sobre el Perú en la *Encyclopédie*, Louis Jaucourt recomienda la traducción inglesa de *The Royal Commentaries* de Paul Rycaut, cónsul de Smyrna



▲ Fig. 6. Frontispicio, *Histoire des Yncas Rois du Perou,* (Amsterdam, 1737). Cortesía de la Biblioteca John Carter Brown, Brown University.

y *fellow* de la Royal Society. Rycaut había dedicado la obra a James II, rey católico (por unos pocos años) de la anglicana Inglaterra, con un llamado para que el soberano frenase la piratería en el Nuevo Mundo, ya que "siendo los dominios de Su Majestad adyacentes y casi contiguos a los países que son el tema de esta historia, hacen de Su Majestad parte interesada en los asuntos del Nuevo Mundo".[41] Como en el caso de Baudoin, aquí también se interviene en el texto a fin de volverlo más digerible como historia según los gustos ingleses de la época. Es también importante notar que, como casi todos los ilustrados europeos, Rycaut opina que Manco Cápac debe haber sido de origen foráneo. Y no solo eso: el culto solar mismo es para Rycaut evidencia de que los fundadores eran no solo de una 'raza divina', sino 'de mejor composición' que los demás indios 'pobres' que adoraban seres 'sublunares' de acuerdo con su baja condición. Así, en su dedicatoria, Rycaut escribe:

> *Pero debido a que está en la naturaleza de la humanidad reflejar actos sobre su propio ser, y replegar sus pensamientos hacia algún comienzo, así estas pobres almas derivan el origen de su primer ser de criaturas diversas... Pero, entonces, en cuanto a sus reyes incas, cuyo origen derivaría de algo más elevado que las criaturas sublunares, siendo de mejor composición que sus pobres y miserables vasallos, el sol era estimado como un padre apto para aquellos que provenían de la raza divina; de modo que cuando adoraban al sol, que ellos reconocían como su dios, honraban a sus reyes, los cuales descendían de él. Varias han sido las opiniones de los historiadores en torno al origen de este pueblo, entre las cuales, la más probable, en mi concepto, es que procede de la raza tártara del norte, a la que se parece por la forma y el aire de sus facciones, y por su modo de vida bárbaro...*[42]

La notable tercera reimpresión de la traducción de Baudoin en Ámsterdam, en 1737, introduce algunas nuevas ilustraciones. Lleva un frontispicio completamente distinto de la anterior, aunque esta tampoco incluye una 'explicación del frontispicio' que sirva de guía a su interpretación (Fig. 6). Esta escena invita a variadas interpretaciones. Es evidente que quiere sugerir mucho más que una escena histórica realista basada en las descripciones del Inca Garcilaso. Nos inclinamos a interpretar este frontispicio como una escena primaria arquetípica que representa la misión civilizadora y colonizadora del 'sabio legislador.' Allí se aprecia a una pareja mítica, desde luego afrancesada, de sabios fundadores y legisladores que acaban de desembarcar en las costas salvajes de Brasil. En la imaginación histórica del siglo XVIII francés, nuestra pareja se adecuaba

a la tesis del origen foráneo de Manco Cápac y Mama Ocllo, a la vez que hacía eco de las figuras míticas de Apolo y Artemisa. La figura de Apolo con sus cabellos largos y su manta ondulante era familiar para los lectores franceses, pues jugaba un papel preponderante en la emblemática borbónica y en la imaginación ilustrada. Cabe recordar que, en el mundo helenístico, Apolo fue identificado con Helios, dios del sol, y también con la razón y la belleza, siendo patrón de las musas, los navegantes y la colonización griega en el mundo mediterráneo. Según la mitología, Apolo y su hermana gemela/esposa Artemisa aparecieron en la isla de Delos, un origen que, para los eruditos, coincidía con la tradición oral andina reportada por los cronistas, que apuntaba a la Isla del Sol en el Lago Titicaca como el lugar donde apareció la divina pareja solar. Nuestra Artemisa no lleva su arco y flechas acostumbrados sino, en señal de paz, un quemador de incienso o mirra a la manera de Hathor,[43] mientras que la amazona que tiene en su mira sí los lleva y bravamente, aplastando bajo su pie la cabeza trofeo de algún ‘cruel’ conquistador español.[44] La antigua misión civilizadora y colonizadora de Apolo y Artemisa se une con la de Manco Cápac y Mama Ocllo, bajo los auspicios de los ilustrados legisladores franceses. La escena parece anticipar la popular especulación, registrada por Raynal en *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, citado en el segundo epígrafe de este ensayo, acerca de los orígenes europeos o canarios de Manco Cápac, aunque también es posible leer en esta composición insinuaciones orientales y difusionistas. De todas maneras, el *Discours préliminaire* de 1737 deja en evidencia que los elementos de semejante visión arquetípica estaban presentes en la imaginación histórica del traductor:

> *La sabiduría de sus leyes y la prudencia de sus soberanos han hecho por sí mismos aquello que formidables ejércitos solo han podido hacer en otros lugares mediante el terror. Una sutileza sin par le ha proporcionado los medios para triunfar sobre los pueblos bárbaros que lo rodean por todos lados; y al hacerlos capaces de docilidad, ha tenido el arte de formarse y crecer por sus propia fuerzas. En una palabra, al concentrarse apropiadamente solo en la conquista de las almas y en corregir las costumbres de estas naciones salvajes, pudo persuadirlos, sin restricciones ni violencia, de que no se necesitaba más que una ley y un amo en un país bien regulado. Los incas hicieron, en lo que respecta al Perú, lo que todos los antiguos legisladores habían hecho por los Estados que iniciaron. La infancia de los pueblos es la misma en todas partes: tosca, brutal, ilusa, apocada. Aquella del Perú, ciertamente, se parecía en muchas cosas a la infancia de los egipcios, griegos, romanos, persas, escitas, etc. [...] Manco Cápac, el primer Inca, encontró a los peruanos entregados a esas crueles supersticiones. La ignorancia y la brutalidad eran similares: fortalecían la credulidad. De eso se valió Manco Cápac para aparecer ante ellos con maravillas que desconocían. Acreditó su misión afirmando ser el hijo del sol, una condición que varios héroes de la antigüedad habían adoptado con el mismo éxito.*[45]

Así, el Manco Cápac creado por el Inca Garcilaso, un reflejo de su dolorosa travesía mestiza y renacentista que lleva el espejo del fundador a la República de las Letras, llega a ser leído no solo como el espejo del príncipe Apolonio sino como el espejo del legislador ilustrado, luz y ejemplo de la misión civilizadora. Tal como apreciamos en la obra contemporánea de *Lettres d’une Péruvienne*, esta imagen condensa el sol de los Incas y la razón ilustrada francesa en un escenario universal de la ‘buena’ o ‘suave’ colonización.



▲ Fig. 7. "El primer Inca Manco Capac y la Reina Coya Mama Ocllo Huaco su Esposa", *Histoire des Yncas Rois du Perou,* (Amsterdam, 1737). Cortesía de la Biblioteca John Carter Brown, Brown University.

La nueva traducción de 1744 elaborada por un equipo del Jardín del Rey en París es un buen ejemplo de la ciencia natural imperial al servicio de la misión civilizadora. Como indica Safier, se trata de una obra nueva auxiliada por las últimas conquistas de la ciencia natural francesa en el Nuevo Mundo, muchas de ellas producto de la expedición franco-hispana de La Condamine al Ecuador. En esta obra el texto de Garcilaso sirve de enganche para exponer toda clase de objetos naturales del gabinete del rey francés. El prefacio del traductor explica la manera en que el espejo del inca será leído y reordenado según las emergentes categorías del conocimiento científico e histórico que son astronomía, guerra, política, religión, ciencias, artes e historia natural. Mientras tanto, la lectura del espejo de Manco Cápac y su 'maravilloso' culto al sol se mantienen intactos: representan la luz natural de la razón civilizadora, un modelo digno para todo soberano ilustrado.

> *Manco Cápac, cuyo origen ignoraban los propios peruanos, fue su legislador y primer rey... por razonables y ventajosas que fueran, para los pueblos que no reconocían superioridad alguna, se atrevió a recurrir a lo maravilloso como un medio infalible de ganar su confianza y respeto. Es esta visión la que lo alentó a declararse hijo del sol,* enviado para civilizar a los hombres y para gobernarlos con mesura, sensatez y piedad.[46]

El concepto de *législateur* constituía una figura clave en el pensamiento ilustrado. Aparece en las grandes obras históricas y naturales de la Ilustración francesa, desde *De l'esprit des loix* (1748) de Montesquieu hasta la *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) de Diderot y d'Alembert y la *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770-1787) de Raynal.[47] Merece un largo discurso en la *Encyclopédie* atribuido a Jean-François de Saint-Lambert, aunque casi todas las ideas sean de Montesquieu.[48] Los pasajes relevantes son estos:

> *El* legislador *hace concordar las leyes civiles con las leyes constitutivas: en muchos casos no serán las mismas en una monarquía que en una república, un pueblo agricultor y un pueblo de comerciantes; estas cambiarán según los tiempos, las costumbres y los climas. Pero ¿tienen estos climas tanta influencia en los hombres como algunos autores han pretendido? ¿O influyen tan poco en nosotros como otros autores han asegurado? Esta cuestión merece la atención del* legislador*...*

> *Los pueblos del norte no reciben, como los pueblos del sur, impresiones vívidas y cuyos efectos son prestos y rápidos… Los pueblos del sur tienen necesidad de una menor cantidad de alimentos y la naturaleza se los proporciona en abundancia; el calor del clima y la vivacidad de la imaginación los agotan y hacen que su trabajo sea penoso. La vivacidad de cada impresión y la escasa necesidad de retener y combinar sus ideas debe ser la causa de que los pueblos meridionales tengan un pensamiento poco coherente y muchas inconsecuencias. Se dejan llevar por el momento; olvidan el paso del tiempo y sacrifican la vida por un solo día. El caribe llora en la noche lamentándose por haber vendido su cama en la mañana para emborracharse con aguardiente… Hay que buscar las influencias climáticas en los pueblos aún salvajes, algunos de los cuales están ubicados hacia el ecuador y otros hacia el círculo polar. En climas templados y en los pueblos que se encuentran a solo unos cuantos grados de distancia, las influencias del clima son menos evidentes.*
>
> *El* legislador *de un pueblo salvaje debe respetar mucho el clima y rectificar sus efectos mediante la legislación, tanto en lo que concierne a la subsistencia y las comodidades como en lo que toca a las costumbres. No existe ningún clima, dijo el Sr. Hume, que no le permita al* legislador *establecer costumbres fuertes, puras, nobles, débiles y bárbaras. En nuestros países, civilizados desde hace mucho tiempo, el* legislador, *sin perder de vista el clima, tendrá más en cuenta los prejuicios, las opiniones y las costumbres arraigadas; y, según estos prejuicios, opiniones y costumbres respondan a sus designios o se opongan a ellos, debe combatirlos o fortalecerlos con sus leyes.*

La escena peruana de "el legislador de un pueblo salvaje" descrita por el Inca Garcilaso se aprecia en un grabado de la *Histoire des Yncas* de 1737 (Fig. 7). Pero, ese legislador sabio de un pueblo salvaje sabio, ¿era realmente un rey Apolonio como Louis XIV?

El legislador asiático

Como hemos visto, Raynal y/o Diderot especulaban que Manco Cápac era de origen europeo o canario. Mucho antes, Walter Raleigh había sugerido que los Incas eran de origen inglés. Con el surgimiento del orientalismo, parte integral de la Ilustración europea, Manco adquiere variados 'tintes amarillos'. Ya en 1688 Rycaut especulaba que Manco Cápac era de origen tártaro. Sin embargo, Humboldt parece ser el primero en dar bases duraderas a la tesis del origen 'asiático' de las leyes del Inca. Bajo la influencia de diversas corrientes del orientalismo lingüístico y anticuarios franceses y alemanes, Humboldt especulaba que Manco Cápac había traído 'leyes asiáticas' benignas, bien adaptadas, pero siempre despóticas, al Perú. Muchos sabios seguirán pisando las huellas de Humboldt.

Al revisar los *Comentarios reales* y otras crónicas cuando estuvo de paso en Lima, y basándose en las últimas investigaciones orientalistas que circulaban por Europa, el barón escribiría que "hombres barbudos y menos bronceados que los indígenas de Anáhuac, Cundinamarca y el altiplano de Cuzco, surgen, sin que se pueda indicar el lugar de su nacimiento. Grandes sacerdotes, amigos de la paz y de las artes que esta favorece, modifican, de pronto, el estado de los pueblos que los acogen con veneración. Quetzalcóatl, Bochica y Manco Cápac son los nombres sagrados de estos entes misteriosos". Para Humboldt, "la historia de esos legisladores está sembrada de maravillas, de ficciones religiosas, y de rasgos que revelan sentido alegórico". En una referencia a Raynal, Humboldt anota que "algunos sabios han querido reconocer en estos extranjeros, a algunos europeos náufragos", pero concluye





que por poco que se reflexione sobre la época de las primeras emigraciones Toltecas, sobre las instituciones Monásticas, los ritos del culto, el calendario, la forma de los monumentos de Cholula, Sogamoso, y Cuzco, se infiere, que no fue del Norte de la Europa de donde Quetzalcóatl, Bochica y Manco-Cápac han sacado el código de sus leyes; que todo parece conducirnos más bien hacia el Asia, y a los pueblos que han tenido contacto con los Tibetanos, los Tártaros, Shamnistas y los Ainos barbudos de las Islas de Fesso y Sachalin.[49]

Humboldt luego señala que "nada es más difícil que comparar naciones que han seguido caminos diferentes en su perfeccionamiento social. Los mexicanos y los peruanos no podrían ser juzgados según los principios extraídos de la historia de los pueblos a los que nuestros estudios nos acercan sin cesar". Humboldt se niega a hacer la comparación, no por relativista, como algunos humboldtianos han querido entender, sino porque considera que el antiguo Perú era esencialmente 'asiático' u oriental. Así, los peruanos y mexicanos "están tan alejados de los griegos y los romanos como, en cambio, muestran una cercana afinidad con los etruscos y el pueblo del Tíbet".[50] En resumen, para Humboldt "el imperio de los Incas se asemejaba a un establecimiento monástico, en el que se prescribía a cada miembro de la congregación lo que debía hacer por el bien público".

Es más, estos rasgos orientales no eran cosa del pasado antiguo. Se podían observar en los rostros de los peruanos contemporáneos, pues "estudiando sobre los lugares a estos peruanos, que en el transcurso de los siglos han conservado su fisonomía nacional, llegamos a apreciar en su justo valor el código de leyes dictado por Manco Cápac, y los efectos que ha producido sobre las costumbres y felicidad pública". En esos rostros Humboldt percibe, con los ojos de Montesquieu y demás ilustrados orientalistas de su época, "más resignación para obedecer los decretos del soberano, que amor por la patria; una obediencia pasiva sin valor para las empresas atrevidas; un espíritu de orden que arregla con exactitud las acciones más indiferentes de la vida; nada de grande en las ideas, nada de elevación en el carácter". Desde luego, esa imagen es el espejo invertido de su propio rostro germano: elevado, ilustrado y amplio, listo para las empresas más atrevidas y atento a las vistas más trascendentales.

En suma, "las instituciones políticas, las más complicadas que presenta la historia de la sociedad humana, habían apagado el germen de la libertad individual; y el fundador del imperio del Cuzco, lisonjeándose de poder obligar a los hombres a ser felices, los había reducido al estado de simples máquinas". Humboldt concluye que "la teocracia peruana era menos opresora sin duda que el gobierno de los mexicanos", pero ambas "han contribuido a dar a los monumentos, al culto y a la mitología de las dos naciones, un aspecto triste y sombrío que hace contraste con las artes y las dulces ficciones de los pueblos de Grecia".[51]

Esta imagen de Humboldt, occidentalista en cuanto a las artes y ciencias y orientalista cuando se trataba de los Incas, encontró cierta expresión visual en el frontispicio de su *Atlas geographique et physique du Nouveau Continent* (Fig. 8 ver págs. 118 -119). En este elegante grabado, Hermes/Mercurio, dios mensajero del comercio y patrón de los viajeros, estrecha su mano al levantar al 'desgraciado' rey, al parecer azteca, mientras Minerva/Atenea, diosa de las letras y la sabiduría, extiende una rama de olivo en señal de paz. El escenario representa un arquetípico 'Nuevo Continente' cuyo trasfondo es el imponente Chimborazo, entonces considerado la cumbre más alta del mundo, y fuente de la autocultivada fama de Humboldt como héroe de la ciencia.[52] Bajo los pies del rey caído yace una pirámide en donde, tumbada en el suelo como si fuera víctima

de un brutal sacrificio humano, se ve la conocida escultura de la 'sacerdotisa azteca' que Humboldt presentó en *Vues des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, escogida por sus resonancias egipcias. El frontispicio del *Atlas* encontró su eco andino en una pintura anónima, donde el 'Monteczuma' azteca se transforma en un inca 'Atahualpa', siendo levantado de su tumba por las mismas figuras míticas grecorromanas del comercio y del saber.[53] (Fig. 9).

La leyenda *Humanitas, Literae, Fruges* es tomada de la carta que Plinio el Joven escribió a Maximus antes de partir en una 'mision' a la provincia romana de Acaya, donde, desde la ciudad de Atenas, gobernaría Esparta.[54] Esta carta debe haber tenido importancia personal para Humboldt. En ella, Plinio le recuerda a Maximus que debe gobernar respetando la libertad, la religión y los derechos naturales de los griegos, ya que allí nacieron 'las artes liberales, la ciencia y la agricultura', y termina recordando a Máximo que él no había contemplado viajar a esa remota provincia. Cuando partió no era nadie; pero al volver, le escribe, será un hombre probado con una merecida reputación en 'Roma', vale decir, París:

> *Así que tendrás que hacer todo lo posible para evitar que la gente piense que has mostrado una mayor humanidad, integridad y tacto en una provincia lejana que en una más cercana a Roma, entre esclavos antes que entre hombres libres, cuando fuiste escogido para esta misión por sorteo y no por elección deliberada, y eres un hombre no probado y desconocido, y no uno de experiencia demostrada. Además, como has escuchado y leído a menudo, es mucho más deshonroso perder una buena reputación que no ganarla.*[55]
>
> *Los libros de viaje de Humboldt cumplirían con ese propósito de ganar su reputación al volver a 'Roma.' Humboldt conquistará América respetando su libertad y aprovechando su saber, y volverá a París a disfrutar de una merecida fama. Sin embargo, en Lima había quien discrepaba de ese relato grecorromano de las artes y la civilización.*



9

◄ Fig. 8. *Humanitas, Literae, Fruges*. Frontispicio (detalle). Alexander von Humboldt y Aime Bonpland, *Atlas geographique et physique du Nouveau Continent* (París, 1815).

▲ Fig. 9. Anónimo (detalle). La sabiduría, junto con la elocuencia, sacan a Atahualpa del sepulcro. 1865. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador (MuNa), Ministerio de Cultura y Patrimonio.

El espejo peruano del Inca

Humboldt y Unanue se conocieron en Lima. Tenían mucho en común. Ambos eran de una vertiente ilustrada del pensamiento histórico-natural que privilegiaba la botánica y la fisiología. Unanue había descrito la corriente peruana del Pacifico antes que Humboldt, aunque hoy ese fenómeno climático lleve el nombre de Corriente de Humboldt (que el mismo Humboldt rechazó). Compartían puntos de vista sobre muchos temas, pero el origen de los Incas no fue uno de ellos. Tampoco compartían la misma idea acerca del origen de las artes y ciencias en Europa.

En *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*,[56] Unanue desarrolla otra visión del origen de los Incas y su ingeniosa civilización. Esa visión es heterodoxa en sus orígenes, pero internamente consistente. Toma conceptos y conocimientos de ilustrados franceses, holandeses, españoles y británicos. En líneas generales, sigue, como casi todos los ilustrados de su generación, las reflexiones de Montesquieu. En el Libro XIV de *Del espíritu de las leyes* titulado "De las leyes con relación al clima", el barón de La Brède declara:

> *El aire frio contra las extremidades de las fibras exteriores de nuestro cuerpo aumenta su elasticidad y favorece la vuelta de la sangre desde las extremidades hacia el corazón. Disminuye la longitud de las mismas fibras aumentando su fuerza. El*

calor, al contrario, afloja las extremidades de las fibras y las alarga, disminuyendo su fuerza y su elasticidad. Resulta pues, que en los climas fríos se tiene más vigor... Los pueblos de los países cálidos son temerosos como los viejos; los de los países fríos, temerarios como los jóvenes... Los indios están naturalmente desprovistos de valor, y aun los hijos de europeos nacidos en la India pierden allí el vigor de su raza... La Naturaleza, que ha dado a aquellos pueblos una debilidad que los hace tímidos, los ha dotado a la vez de una imaginación tan viva que todo les impresiona íntimamente... Así como la educación es más necesaria a los niños que a las personas mayores, así también los pueblos de aquellos climas necesitan, más que los del nuestro, de un sabio legislador. Cuanto más impresionable se es, tanto más importa ser bien impresionado y no someterse a preocupaciones contrarias a la razón.[57]

Para Unanue son otras las consecuencias políticas y culturales de la hipersensibilidad fibrosa en la América meridional. Aquí, la iluminación del sol ecuatorial sobre las extremidades de las fibras nerviosas pulsa repeticiones rápidas de las imágenes de los objetos observados sobre el cerebro, dotando a los americanos poderes imaginativos desconocidos entre los que solo experimentan la vida bajo un clima templado. Aquí, 'la imaginación exaltada' conducía a rápidos avances en las artes, las ciencias y la civilización. Para sostener su tesis sobre las influencias del clima en el Perú, Unanue recurre a la fisiología médica de la Escuela de Leiden (Boerhaave, von Haller, etc.) y la topografía médica británica y francesa. Su base de datos sobre el clima, la geografía y la historia peruanos proviene de sus propias observaciones y estadísticas, sus amplias lecturas de historia y literatura de viajes, y, por ende, de la tradición cosmográfica jesuita y peruana (Acosta, Peralta, Bueno, etc.) de la que él es heredero.

Unanue observa que "a los que nacen en este Nuevo-Mundo ha tocado el privilegio de exercer con superioridad la imaginación, y descubrir cuanto depende de la comparación". Por "imaginación", Unanue no entiende "aquellas fuertes y tumultuosas impresiones excitadas sobre nuestros órganos por objetos análogos, u opuestos a nuestras pasiones, y en los que grabadas profundamente recurren perpetua e involuntariamente, casi forzándonos a obrar como a los brutos, sin deliberación, ni reflexión", como Montesquieu argumenta para la India oriental, sino "el poder de percibir con rapidez las imágenes de los objetos, sus relaciones y cualidades, de donde nace la facilidad de compararlos, y exprimirlos con energía". De esta manera, continuaba, "se iluminan nuestros pensamientos, las sensaciones se engrandecen, y se pintan con vigor los sentimientos". Esa imaginación tropical, acelerada y aguda era la fuente de "esta elocuencia asombrosa con que suelen explicarse los salvajes de América: las comparaciones naturales, pero fuertes de sus discursos, y la viveza en sus sentimientos. Después que hemos oído algunas de las arengas de los guerreros de Arauco, estamos persuadidos de que Colocolo no fue menos digno del razonamiento de Ercilla, que Néstor del de Homero... De aquella misma preciosa fuente nace la destreza y pericia en la escultura y pintura, sin más enseñanza que su genio".

Para Unanue, la supuesta "distancia" estética entre Europa y América era solo cuestión de instrucción. Por ello, en el arte de "expresar nuestras imágenes e ideas, hay en México, Quito, y el Cuzco una multitud de artistas capaces de competir con los más proyectos de Europa, y también de superarlos, si tuvieran la instrucción que estos reciben". En el Colegio del Príncipe de Lima, concluye Unanue,

suelen verse muchachos indios aprendiendo a leer, que con un lápiz copian las estampas de Klauver tan perfectamente, que es difícil descubrir un rasgo de dife-

rencia... Me persuado que la imaginación, este precioso don de la naturaleza difundido en América, brilla en especial en los lugares circunvecinos al equador. Pocos legisladores ha habido, dice un escritor, que pudiesen como Manco Cápac percibir las inclinaciones de sus vasallos, compararlas con sus necesidades, y convertirlas en su propio provecho, por constituciones llenas de sagacidad y benevolencia.[58]

En resumen, las leyes de Manco Cápac no eran 'asiáticas' sino el sagaz producto de la aguda imaginación y la razón comparativa de un 'sabio legislador' natural de estas tierras. Ese legislador y sus leyes no eran ni orientales ni occidentales sino americanos.

Las diferencias de Unanue con Humboldt sobre la antigua civilización de América iban más allá de la pregunta sobre el origen de Manco Cápac y sus leyes. Siguiendo a Winckelmann, Humboldt defendía una idea evolucionista del 'estilo' en la que el arte griego era la expresión más elevada y dulce en la historia de la humanidad.[59] Unanue no compartía esta idea. Para Unanue, el Oriente y el norte de África (y no Grecia) eran los manantiales de la belleza, el ingenio y la civilización. Estos dones habían llegado a Europa y al Perú gracias a los árabes y los españoles. Los peruanos reconocían su deuda con ellos; los ingratos europeos, no. Pero no era una cuestión solamente de difusión. Aquí en América meridional 'el suelo' y 'el clima' producían 'sabios legisladores' y civilizaciones 'sin el auxilio' de otras ajenas.



El blanco principal de Unanue en *Observaciones* no es ni Humboldt ni Montesquieu, sino el prestigioso medico holandés Petrus Camper (1722-1789), autor de *Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters.*[60] Camper había estudiado en Leiden, era miembro de la Royal Academy of Sciences de Londres, y conocía a Buffon y Goethe. En la obra citada, Camper desarrolla una tesis muy precisa sobre la distribución de la inteligencia y la belleza a partir del ángulo facial.

En su crítica, Unanue no menciona específicamente a Camper sino lo que él llama, anónimamente, 'tribunal'. Escribe que "todas las naciones de la tierra se disputan la preferencia del ingenio, don precioso que distingue al hombre de las bestias; pero los europeos, que hoy triunfan en las otras tres partes del globo, no menos por la energía de sus plumas, que por la fuerza de sus armas victoriosas, se han erigido en tribunal y sentenciado a su favor". Este advenedizo tribunal europeo (en concreto, Camper) ahora proclama que "las facciones exteriores del cuerpo, dicen, son una señal cierta de la excelencia del alma que le habita" y que "eslabonados todos los seres de la tierra por una cadena que ata al pie del trono de Dios, descienden por medio de los ángeles al hombre, quien conforme va perdiendo las bellas disposiciones de su cuerpo, se va degradando en los privilegios de su alma, hasta tocar con los brutos".

El principal indicio del talento, para este tribunal (Camper), "es la frente arqueada por lo que aun entre los irracionales el elefante es el más sagaz de todos por tener esa distinción:[61] al mismo tiempo el arqueo de la frente al que se proporcionan los demás rasgos de la cara constituye la belleza".[62] En el sistema de Camper, "los antiguos estatuarios de la Grecia, que en sus obras nos han dejado los modelos de la hermosura, medían el punto de la más alta perfección por el ángulo de 100 grados" y "todo ángulo más abierto suponía un rostro imperfecto". Los estatuarios romanos eran ubicados en segundo lugar con un ángulo de 95 grados. Bajo este esquema estatuario de los ángulos faciales de las naciones, "los europeos ocupan el primer orden, formando la mensura de sus caras ángulos de 90 a 80º", mientras que "los asiáticos están en segundo lugar, resultando un ángulo de 80 a 75º." Luego, "los americanos... solo dan ángulos de 75 a 70º, así están en tercer



lugar". Finalmente, "estas proporciones van decreciendo en los africanos... cuyos ángulos son de solo 70 a 60 grados". Luego, "saltan las caras de los cuadrúpedos". Es "por esta razón" que "el negro es el último en la cadena, y el que eslabona al hombre con el bruto".

Con el mismo esquema de degradación, "descienden los talentos desde el celestial y sublime del europeo hasta el torpe y rudo del negro". "Por eso", escribe Unanue con notable sarcasmo, "los hombres nacidos en aquella dichosa parte de la tierra son los hombres de pensamiento entre quienes solo pueden florecer las leyes, las artes, las ciencias, y el valor". De acuerdo con el modelo, "el asiático sin talento para reformar sus placeres y despotismo"; el americano no puede "salir de su ignorancia"; y "el negro" es incapaz de deshacerse "de su brutalidad". Así, las "otras tres partes del globo" no pueden presentar "otra ventaja respecto al europeo que la de sus sentidos corporales, supuesto que la agudeza de estos crece en la razón misma en que se menguan los privilegios del espíritu".[63]

Es justamente la relación inversa que Unanue establece entre "sentidos corporales" y los "privilegios del espíritu" la que marca la diferencia entre sus observaciones y las infundadas especulaciones de Montesquieu sobre la India que citamos líneas arriba. Es más, para Unanue son Asia y África y no Europa la cuna de las artes y ciencias, y "como echar los fundamentos de las ciencias arguye más talento que el adelantarlas, no sé por dónde hagan mayores ventajas las almas que animan los cuerpos que tienen las frentes arqueadas a las de los que las tienen planas".[64] De los europeos, hoy tan seguros de su superioridad, Unanue dice: "Los imperios se abisman en unas partes bajo de su mismo esplendor y cultura, dejando apenas rasgos imperfectos de su existencia; al mismo tiempo que se levantan otros en el centro de naciones rústicas, que olvidando en su felicidad el origen de sus luces, destrozan como niños ingratos el seno que las ha alimentado".

En efecto, fue en el siglo VI que "las luces que de Asia y África se habían difundido por la Grecia y España en Europa, se eclipsaron". Durante ese eclipse medieval, "dos pueblos vinieron a sojuzgar las bellas provincias del Imperio romano. El uno salió del Norte de Europa, el otro de Arabia; el primero introdujo la barbarie hasta lo sumo; el segundo empezó a disiparla, y a elevar la Europa por grados en alto en donde hoy se halla". El París de entonces era muy lejos de ser un centro de luz. "Bagdad era entonces el centro de la política y cultura; y también Córdova, y Sevilla, colonias que habían adquirido sus armas vencedoras". Fue necesario que "viniesen los hombres de Francia, Italia y Alemania que querían tener algún conocimiento en ciencias naturales". Después de haber bebido el conocimiento impartido en las célebres escuelas españolas, regresaban a sus lugares de origen, donde, añadía con ironía, eran "reputados en su patria por brujos y hechiceros". Y ¿qué se hubiera entonces juzgado sobre esta comparación de rostros como indicios de que unas almas eran más capaces que otras para las ciencias?[65]

Unanue entonces le da vuelta al nuevo "tribunal" de Europa, desplegando sus propias formas de medir en contra de los alegatos de una innata superioridad intelectual y estética. Bien dice: "muy enhorabuena que las bellas facciones, bajo el plan que las caracterizan los europeos, sean las señales más ciertas de la nobleza de los espíritus; en este caso en todas ellas hay pueblos capaces de competir, y exceder a la propia Venus".[66] Las fuentes de Unanue sobre la impresionante belleza de las mujeres y hombres de Asia y África son, por supuesto, los propios relatos de los viajeros europeos citados por los ilustrados franceses, entre ellos Diderot. "En ninguna parte, dice Mr. Bougainville, pueden encontrarse modelos más bizarros de un Hércules o de un Marte que en Tahiti. Las mujeres tienen

facciones no menos agradables que las de Europa, y en la simetría y bella proporción de sus miembros pueden disputársela a la más aventajada".[67]

Pero Unanue también es testigo ocular de belleza y genio fuera de Europa. "En esta América meridional son comunes los ojos grandes negros y animados de fuego, de que se pagaban tanto los artistas griegos como un gran punto de belleza en ambos sexos, que en todos sus bustos y medallas los ojos son mayores que en los de los antiguos romanos".[68] Unanue resalta que los ojos de las llamas andinas tal vez sean más grandes y tengan pestañas más gruesas, y que estos animales sean al menos tan bellos como los legendarios antílopes con los que a menudo se comparaba a las mujeres africanas hermosas. ¿Quién podía negar la afamada belleza de la limeña? ¿No eran sus ojos oscuros y grandes, como los de la llama, signo de esa belleza?[69]

La historia global de las rutas culturales del genio y la belleza resumida por Unanue le da a Asia y África (principalmente a los árabes) los roles primordiales en el cultivo de las artes y ciencias de la civilización en el mundo mediterráneo y en Europa, y su fisiología restaura a Manco Cápac y a la civilización Inca sus raíces indígenas americanas. Sin embargo, las influencias del clima meridional americano en los hombres no eran iguales para todos. La diferencia que separaba los hombres sanguíneos de los flemáticos seguía intacta en su pensamiento, dando por resultado un esquema jerárquico de la aptitud para la imaginación que favorecía a los criollos y luego, en menor grado, a los indios, pero mucho menos a las castas de negros de origen africano. Unanue no era relativista; tampoco lo eran Humboldt, Montesquieu o Diderot.

La restauración fisiológica de Manco Cápac como sabio legislador natural del Perú resonó con el relato dinástico del 'Peruano Imperio' establecido por el Inca Garcilaso y cultivado por cosmógrafos peruanos durante los siglos XVII y XVIII, confirmando así la soberanía civilizadora, política y natural del país. En este sentido, *Lima fundada o la Conquista del Peru* (1732) de Pedro de Peralta Barnuevo, cosmógrafo del reino del Perú, fue una obra notable de la temprana Ilustración peruana. *Lima fundada* es un erudito "poema heroico de la verdad" inspirado en los *Comentarios reales* y dedicado al virrey del Perú. Según explica el autor, el virrey del 'Orbe Peruano' es heredero de una "geometría del honor" que incluye una larga lista de "virreyes, arzobispos, santos y hombres ilustres" del Perú hasta llegar al propio Manco Cápac, fundador de la dinastía Inca. Siguiendo el relato providencialista de Garcilaso, Peralta conecta las dinastías "Inca" y "ultramarinas" o hispanas en una sola cadena de "emperadores peruanos". Gracias a las acciones de Pizarro y Manco Inca, pero sobre todo por las intervenciones divinas de San Miguel Arcángel y la Virgen María, la "real insignia" Inca pasa a Carlos V, que de esta manera viene a ser el XV emperador del Perú:

Y con assombro de ambos Hemispherios

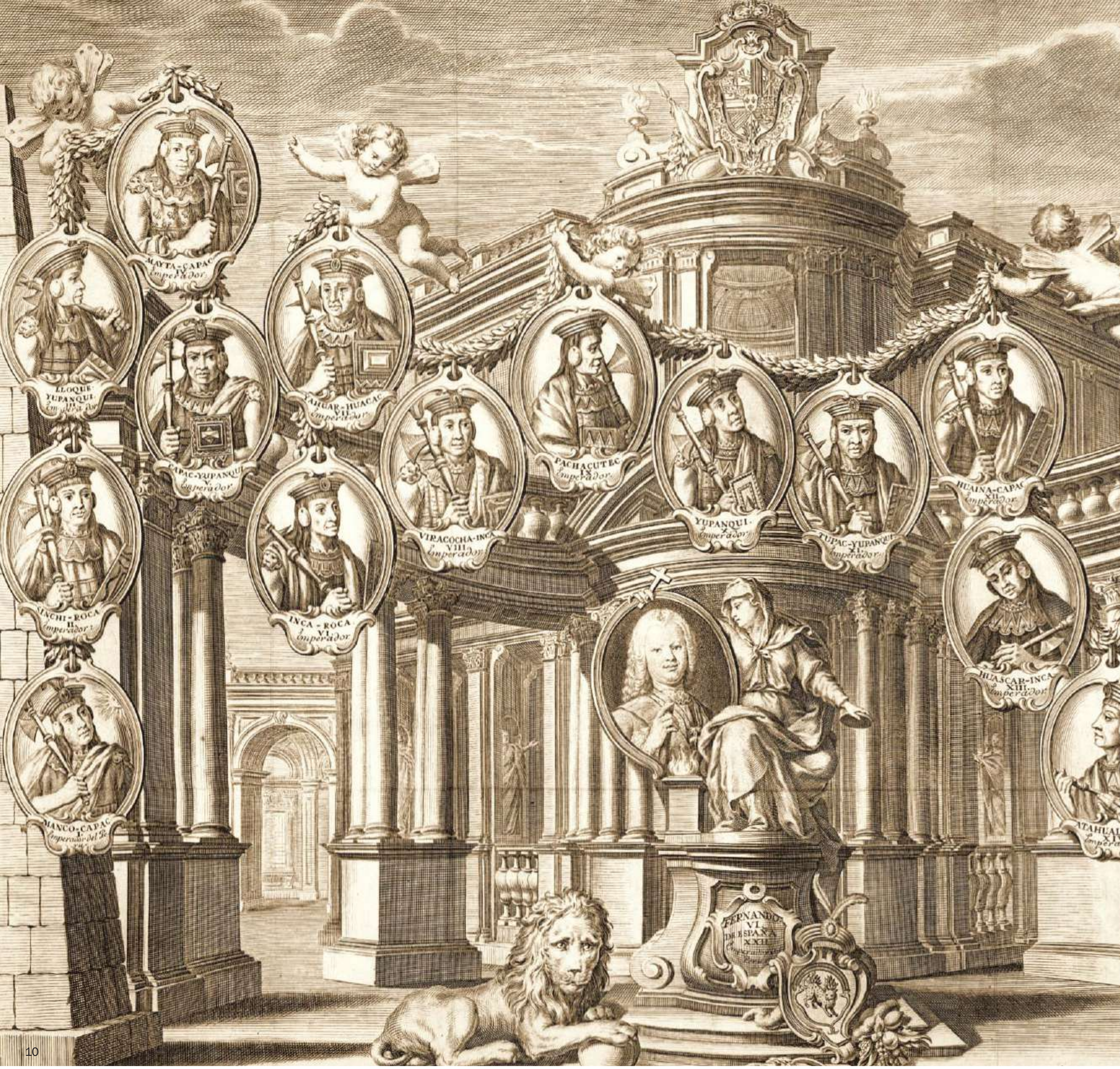
Un Imperio formar de dos Imperios.

Peralta relata que el siguiente paso de Pizarro fue marchar a fundar Lima, "la Ciudad de los Reyes que forma un Imperio de dos". El argumento de Peralta es que las hazañas de Pizarro son comparables a las de Eneas, pero tales logros "de poco sirven si no hay voz de genio que lo entone". Ese es el motivo por el que Virgilio es el "Príncipe de la Épica", pues él deseó unir la ilustración de la patria a la del héroe, con la memoria de los grandes que había producido después de él hasta Augusto (en cuyo tiempo escribía), para exaltar la ascendencia con la posteridad y celebrar el ejemplo con la imitación... haciéndoles un elogio adelantado y formándoles un canto de futuro... No podía arder en mí menos activo el celo de la patria que en aquel famoso poeta...[70]

Páginas siguientes:

► Fig. 10. Sucesión de los Incas y reyes del Perú, Juan Bernabé Palomino, según dibujo de Diego de Villanueva. Grabado calcográfico inserto en la *Relación histórico del viaje a la América Meriodional*, por Jorge, Juan y Antonio de Ulloa. Madrid, 1748. Cortesía de la Biblioteca John Carter Brown, Brown University.

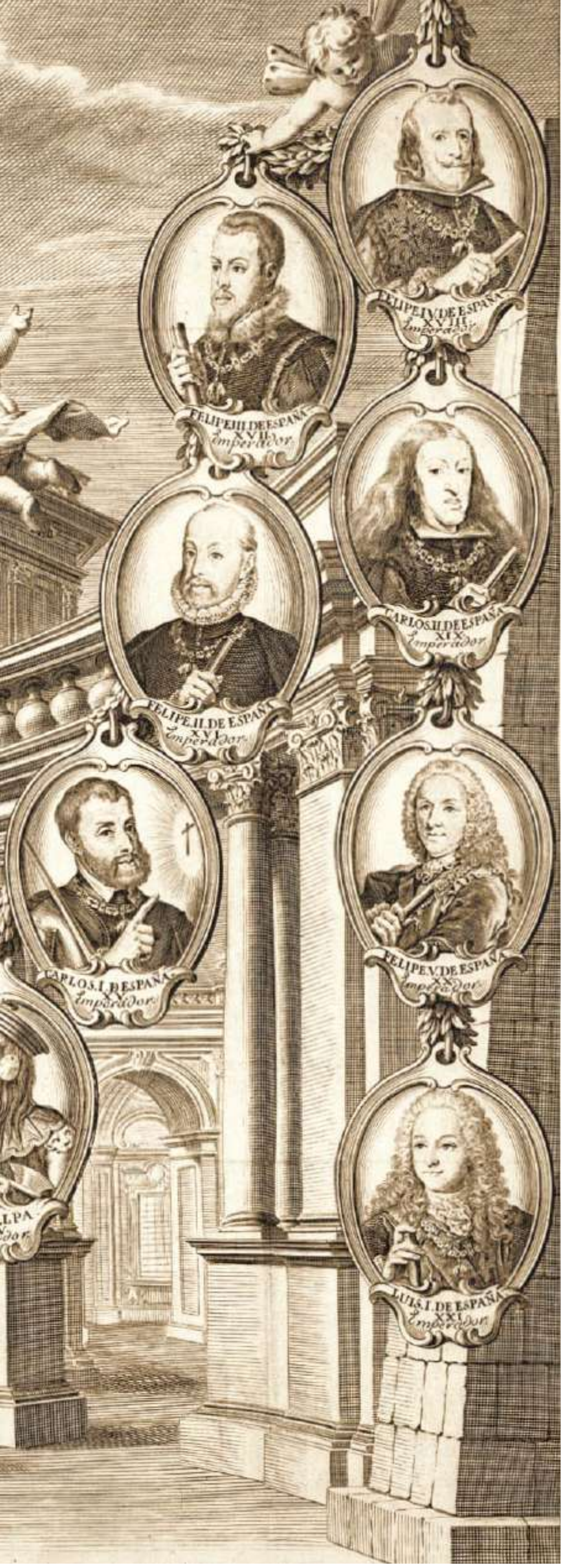
► Fig. 11. Frontispicio (detalle), Pedro de Peralta Barnuevo, *Historia de España vindicada*, (Lima, 1730). Cortesía de la Biblioteca John Carter Brown, Brown University.



10

De esta manera, Peralta hace eco del gesto fundacional del Inca Garcilaso: esa voz que entonó por escrito los hechos de los Incas para ilustrar a su futura patria. Cabe recordar que Unanue reconoce a Peralta como 'el primer poeta de América'.

Una llamativa representación gráfica que se aproxima a la imaginería de *Lima vindicada* fue concebida para la *Relación histórica del viaje a la América meridional* (1748) de Antonio Ulloa y Jorge Juan (1748), e insertada en un apéndice titulado "Resumen histórico del origen, y sucesión de los Incas, y demás soberanos del Perú, con noticias de los sucessos más notables en el reynado de cada uno",[71] otra obra ilustrada inspirada en el Inca Garcilaso de la Vega. La ilustración capta el estilo tardo-barroco y neoclásico de Peralta. El grabado fue hecho para conmemorar la ceremonia de proclamación del príncipe Fernando VI por Juan Bernabé Palomino y está basado en un dibujo de Diego Villanueva (Fig. 10). Como





11

el frontispicio alegórico de la *Historia de España vindicada* de Peralta (Fig. 11, ver pág. 34), el grabado de Palomino y Villanueva es una "ofrenda" alegórica al príncipe ilustrado Fernando VI.[72] Representa su sucesión alegórica, como si correspondiera a un trono peruano que está constituido gracias a una genealogía política fundada por Manco Cápac.

En la obra de Peralta este trono es identificado como el "Regia mental heredera" del príncipe, ya que la "borla colorada" de los Incas era una de "sus insignias Reales". En realidad, esta ilustración es asimismo un "espejo del inca" hecho en papel, un doble libresco de los arcos efímeros que eran erigidos para las ceremonias de entrada de los virreyes. Además, la imaginería de sucesión o procesional que presenta parece haber sido representada en las plazas de Lima.[73] En el grabado, los "Emperadores peruanos" están enmarcados por una representación monumental del "Orbe Peruano". Unos ángeles elevados sostienen la



▲ Figs. 12 a,b,c.

a. Efigies de los Ingas o Reyes del Perú y de los Católicos Reyes de Castilla y de León que les han sucedido. (Detalle). Atribuida a Alonso de la Cueva. Museo de la Catedral de Lima.
b. Escudo de los reyes de Castilla.
c. Escudo de los incas reyes del Perú.

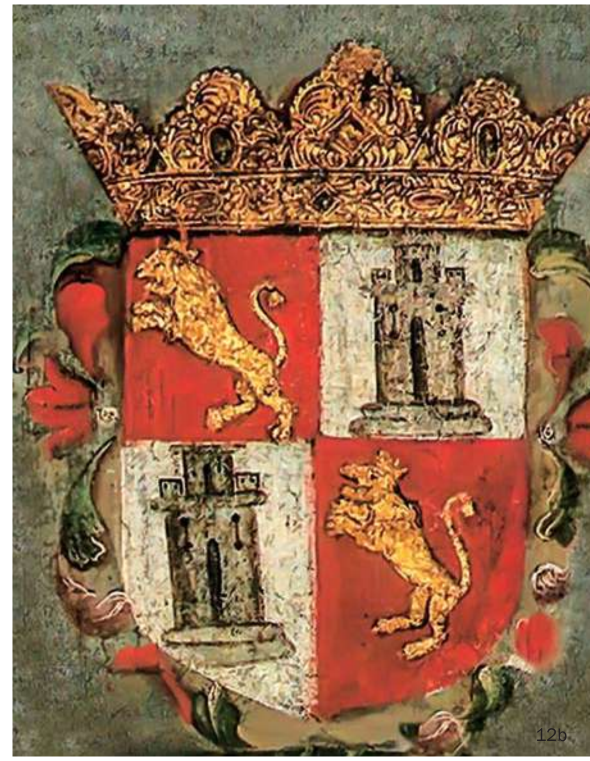
"geometría de honor" que enlaza los péndulos colgantes de cada uno de los reyes incas y monarcas hispanos del Perú, desde el fundador Manco Cápac hasta el recién proclamado Fernando VI. Atahualpa, el "XIV Emperador Peruano", ofrece su cetro real al emperador del Sacro Imperio Romano, Carlos V, que viene a ser el "XV Emperador del Perú", cuya luz divina de la Santa Cruz absorbe la pagana luz del Sol de Manco Cápac. El regidor de este linaje es *Fides*, quien prepara el cuadro de Fernando VI para ser colgado como el último eslabón en la "cadena de gloria" de los emperadores peruanos. La Fe ocupa el mismo lugar que la reina en el notable frontispicio de la *Historia de España vindicada* de Peralta. Allí la reina sostiene la imagen del mismo príncipe, el joven Fernando, a quien la Ninfa o Historia (Peralta) "instruye". En el grabado del *Resumen histórico*, la Fe instala a ese mismo príncipe como rey de España y emperador del Perú.

La centralidad de la Fe en esta composición la hace muy distinta del esquema de Alonso de la Cueva y otros cuadros similares pintados en el Perú en la década de 1720. Dichas pinturas sirvieron como modelos para Villanueva y Palomino y fueron indudablemente conocidas por Peralta. En la representación pictórica que hizo De la Cueva de la sucesión imperial de los "Reyes del Perú", así como en otras versiones peruanas de la misma, Jesucristo, "el Rey de reyes", aparece sentado en su trono celestial en la parte superior de la composición, flanqueado por los escudos reales de Castilla y el Perú, respectivamente (Figs. 12 a,b,c). A diferencia del grabado de Palomino, donde el escudo real de Castilla adorna la cornisa del arco imperial, mientras que la "borla colorada" o *maskaypaycha* del Inca está tirada en la parte inferior izquierda, en las anteriores versiones peruanas los escudos dinásticos de "España" y "Perú" se encuentran ubicados de manera similar en el mismo plano superior. Además, la reina inca Mama Ocllo (o Mama Huaco) aparece frente a Manco Cápac como la madre o progenitora de todos los "Reyes del Perú". La ilustración de Villanueva y Palomino reemplaza hábilmente a Mama Ocllo por la Fe, tal vez para evitar cualquier sugerencia de una ascendencia sanguínea india en un linaje que termina con los Habsburgo y Borbones.[74]

Observaciones de Unanue tuvo estrecha relación no solo con esta viva visión dinástica del 'Peruano Imperio', sino con un proyecto práctico e ilustrado de una sociedad académica limeña cuya más visible faz fue el *Mercurio Peruano de Historia*. La bandera y primer objetivo de los editores del *Mercurio Peruano* era la tarea literaria y científica de revivir y fortalecer los imperios de "Perú" y "España". En el prospecto inaugural, el editor Jacinto Calero y Moreira declaró que el propósito de su papel periódico era rectificar el preocupante hecho de que "un Reyno como el peruano, tan favorecido de la naturaleza en la benignidad del Clima,



y en la opulencia del Suelo, apenas ocupe un lugar muy reducido en el cuadro del Universo que nos trazan los Historiadores”. Para remediar esta situación, el *Mercurio* cedió un lugar preponderante a “La Historia, no tomada por principios generales, o por relaciones desnudas de unos hechos tal vez alterados, sino contraída a la dilucidación y conocimiento práctico de nuestros principales establecimientos”, o sea, una historia útil que sirva para hacer cosas y para ilustrar al pueblo europeo y peruano.[75]



12b



12c

El imperio del ‘Orbe Peruano’ virreinal había disminuido desde los tiempos de Peralta. “Este grande Imperio, cuya fundación por los Incas queda envuelta en las tinieblas de un conjunto de fábulas y de una tradición incierta, ha perdido mucho de su grandeza local desde el tiempo en que se le desmembraron por la parte del N[orte] las Provincias que forman el Reyno de Quito, y sucesivamente las que al E[ste] constituyen el Virreynato de Buenos-Ayres”. Así, la renovación ilustrada de la historiografía peruana en las páginas del *Mercurio Peruano* respondía a una reivindicación limeña del desmembrado “Imperio Peruano” del Inca Garcilaso y del “de dos Imperios, uno” de Peralta.

Notablemente, para el editor del *Mercurio Peruano*, el sevillano Antonio de Ulloa, es un “orgullo nacional” porque “tratando de los habitantes de estos Países, elevó su pluma hasta la contemplación del Hombre en su sistema moral, y aun el fisiológico”.[76] Los peruanos admiraban a Ulloa no solo por su método sino también por los resultados, ya que defendió el origen local del Imperio inca. Ulloa estuvo en el país como miembro destacado de la expedición científica franco-española liderada por La Condamine y formó parte de un movimiento científico y literario que dio origen al *Mercurio*. En su relación de viaje, sostiene Ulloa que Manco Cápac debía haber sido un “príncipe” de una “pequeña nación” cercana al Cuzco y que luego se había expandido. Manteniendo una respetable distancia crítica frente al Inca Garcilaso, y anotando que “todos los Historiadores convienen en señalar fabuloso el origen de los Incas”, Ulloa consideraba que los logros atribuidos a Manco Cápac por Garcilaso eran demasiado grandes para ser creíbles.[77] Pero este hecho no significaba que Manco Cápac hubiera arribado al Perú proveniente de tierras lejanas. Debió haber habido un desarrollo indígena civilizador de más larga duración, surgido de una “nación” dentro del territorio, que luego había conquistado al resto. Esta nación debió provenir de las regiones cercanas al Cuzco o a Tiahuanaco. De hecho, la narrativa de Ulloa salvaba la narrativa providencial garcilasista de la transferencia legítima del *imperium* de los Incas a los reyes hispanos, base de la legitimidad del virreinato.

Unanue desarrolla su punto de vista sobre el origen de los Incas en dos largos ensayos que aparecieron en el *Mercurio Peruano*.[78] Una década antes del arribo de Humboldt al Perú, estos ensayos confirman no solo la existencia del estudio científico de los monumentos peruanos, sino también la plena presencia de una visión naturalista y estadística del Perú como *país* o espacio natural y cultural. “Idea general de los monumentos” se inicia con un lamento sobre la pérdida de archivos causada por la codicia y la ignorancia de los primeros conquistadores, mas no del buen gobierno de los primeros virreyes.[79] Los “quipos” que alguna vez estuvieron guardados en los “archivos de Cuzco, Cajamarca y



Quito" habían sido "reducidos a polvo" y, como resultado, había quedado "alterada la tradición de los hechos memorables del reino". Por ello, "se ve un observador obligado a recurrir al cotejo, o llamémosle interpretación de los fragmentos y ruinas antiguas, para completar el imperfecto retrato que nos trazó Garcilaso de su antiguo imperio".[80] Como en Egipto, los restos de los grandes monumentos de los Incas habían sobrevivido a "las iras" de los conquistadores y "los despojos" del tiempo. Estos monumentos "que erigieron por magnificencia, o por necesidad, ofrecen ciertamente una nueva luz capaz de esclarecer la oscuridad en que yace sumergida la parte histórica y civil de la monarquía peruana, en todo el tiempo que precedió a su conquista".[81] Con el reflejo de esa nueva luz, Unanue invita a los lectores del *Mercurio Peruano* a acompañarlo "a subir hasta los tiempos heroicos del Perú".[82]

Esta subida al pasado heroico de los Incas se hace con el auxilio de la etnografía, ya que "las tradiciones y reliquias de sus antiguos usos y costumbres, aún permanecen entre los indios modernos, que tenazmente conservan y recatan sus antiguallas".[83] Para Unanue, las más notables entre estas antiguas costumbres vivas eran las técnicas de irrigación, el trabajo colectivo agrícola y el tejido. Los pastores peruanos modernos, sostenía Unanue, aún utilizaban los primitivos "quipos" para llevar la contabilidad de sus rebaños, mientras que las danzas, canciones y, sobre todo, la lengua quechua, eran evidencias claras del "grado de civilización a que ascendieron, y aun la duración de su imperio". *Avant la lettre*, Unanue sería el primer 'etnohistoriador' del Perú, pues combina observaciones arqueológicas con el estudio en archivos y trabajo de tipo etnográfico 'en el campo'. Pero hay algo más que papeles entre los "monumentos de los Incas" y las "costumbres" vivas de los indios.

'Suelo' era una metáfora agraria tan antigua como la historia misma, pero al igual que 'clima' durante el siglo XVIII, adquiría matices natural-históricos. En "Geografía física del Perú", Unanue proclama una respuesta programática a la cuestión del origen de los Incas:

> *El primer objeto que se presenta a la contemplación de un filósofo en la historia de los monumentos del antiguo Perú es el retrato de la organización y diversas disposiciones de su vasto territorio. Destinada su pluma a rastrear en los despojos del tiempo y los humanos el grado de cultura a que ascendió aquella nación famosa,* que sin los auxilios del Egipcio, el Fenicio, ni el Griego supo establecer leyes sabias*, y sobresalir bajo de ciertos aspectos en las artes y las ciencias; parece indispensable examine el suelo sobre el que yacen las ruinas...*[84]

Era indispensable estudiar el suelo, ya que "las calidades de las regiones influyen en los espíritus que las pueblan". Consecuentemente, añade, "sin el conocimiento físico del Perú jamás podrían bosquejarse las eminentes ventajas de sus pasados, o presentes moradores". La visión de Unanue penetraba más profundamente en un sublime "Perú" anterior a los monumentos: "En el instante en que nombramos al Perú, empiezan a desaparecer de nuestra vista sus pueblos y ciudades, y se aniquilan hasta los soberbios chapiteles de la opulenta Lima... Solo aparece la naturaleza rodeada de un silencio misterioso".[85]

Las lecturas fisiológicas e histórico-naturales de Unanue sobre el clima, el suelo y el ingenio[86] del Perú respondieron firmemente a las especulaciones europeas sobre el origen foráneo de los Incas, especulaciones que tuvieron su origen en los *Comentarios reales*. Encontrarían un sonoro eco en el Perú republicano. Para Mariano Eduardo de Rivero y otros sabios de la generación de la independencia, el Inca Garcilaso había sido insuficientemente riguroso, pero no estaba equivocado. Haciéndose eco de los

franceses, Rivero señalaba que la historia de los Incas del Inca Garcilaso estaba distorsionada por un enceguecedor 'orgullo de patria'. Sin embargo, el examen crítico de los monumentos, artefactos y materiales óseos, las investigaciones lingüísticas y la lectura crítica de las crónicas, corregirían el panorama.



13

▲ Fig. 13. Puerta monolítica Tiahuanaco. E.G. Squier, *Perú: Exploración e Incidentes de viaje en la tierra de los incas* (1877).

En el siglo XIX, la región del altiplano alrededor del lago Titicaca se convirtió en la Meca sudamericana para las expediciones científicas que buscaban los orígenes de la "civilización peruana" y de su legendario fundador, Manco Cápac. La *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León (1575), escrita durante la conquista, fue el texto que los condujo allí. En *Vue des cordillères*, Humboldt llamaba a "un viajero instruido [que] pudiera visitar las orillas del lago Titicaca, la provincia del Collao y la meseta de Tiahuanaco especialmente, que vienen a ser el centro de una antigua civilización en América meridional" para verificar la crónica de Cieza.[87] Léonce Angrand, Alcide D'Orbigny, Jacob von Tschudi y Ephraim George Squier estuvieron entre los que respondieron al llamado y publicaron relatos de viaje o informes científicos con bosquejos de las ruinas.

En todos estos dibujos, sobresale un monumento: la denominada Puerta del Sol de Tiahuanaco. Parece que Squier tomó las primeras fotografías de la Puerta, las mismas que sirvieron de modelo para el dibujo que apareció como ilustración en su *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas* (1877) (Fig. 13). Squier había sido un aplicado estudiante de William Prescott y había escrito notables libros sobre restos funerarios de los indios del Mississippi y antigüedades nicaragüenses. Para Squier, Tiahuanaco era nada menos que el "Baalbek del Nuevo Mundo". Baalbek era una ciudad fenicia que los griegos y romanos llamaban Heliópolis, es decir, la Ciudad del Sol. El nombre de Squier sugería la idea de orígenes foráneos ligados al culto solar.

Muchos eruditos sospechaban que Tiahuanaco había sido el centro de una civilización preínca muy antigua, que había sido la cuna de la dinastía Inca y de su afamado culto solar. La propia Puerta del Sol generaba interés, en parte porque se creía que era un monumento temprano de este antiguo culto, pues llevaba grabada la que parecía ser una deidad solar, con varas de serpiente en sus manos y rodeada de figuras que parecían representar cóndores. El trabajo en piedra en el sitio era considerado superior a la famosa arquitectura en piedra de los Incas en el Cuzco. Las tumbas ubicadas en las cercanías contenían restos de antiguos entierros, algunos de los cuales fueron excavados y examinados en el siglo XIX.

José María Córdova y Urrutia abordó la pregunta sobre los orígenes en un pequeño libro titulado *Las tres épocas del Perú o compendio de su historia* (1843). *Las tres épocas* estaba profundamente marcado por los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, también por el derivado *Resumen histórico* de Antonio de Ulloa y posiblemente por los manus-

▼ Fig. 14. Ídolo sacado de las antiguas huacas peruanas. Manuel García y Merino y Teodorico Olaechea, *Antigüedades Nacionales* (Lima, 1890).

► Fig. 15. Sinchi Roca, el segundo inca. De Martín de Murua, *Historia general del Perú*, 1616, Ms., folio 24v, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles.

critos inéditos de Llano Zapata sobre los Incas. Abriendo el camino de la *historia patria*, Córdova y Urrutia rechazaba las fuertes especulaciones de aquellos sabios europeos que habían sugerido que el fundador de la dinastía Inca no había sido "peruano". Al señalar que "esto ha llegado al extremo de privarnos de la gloria de que Manco-Cápac hubiese nacido en el país, persuadiendo vinieron de afuera", el peruano rechaza la sugerencia de Humboldt de que las leyes de Manco Cápac eran "asiáticas" y encuentra dudosa la tesis de John Ranking de que Manco había sido "hijo del Gran Kublai Khan". Córdova recurre a la versión del Inca Garcilaso del mito de los Hermanos Ayar e insiste en que tanto Manco Cápac como Mama Ocllo "provinieron de una pequeña isla del Lago Titicaca".[88]

La búsqueda de los orígenes foráneos de los aztecas y los incas produjo curiosos descubrimientos arqueológicos en América. No solo se encontraron "Budas" en Uxmal, México, sino también en Ica, Perú. En 1890, Manuel García y Merino y Teodorico Olaechea publicaron un conjunto de informes bajo el título de *Antigüedades nacionales*. Entre estos, uno de 1866 describe una excavación en la región costera de Ica. El informe contiene un dibujo rudimentario de una huaca o ídolo grabado con caracteres chinos. Las inscripciones en la estatuilla apoyaban la idea de que Manco Cápac había sido de origen chino. Aunque la cruda inscripción en chino contenía errores, evocaba la noción del despotismo oriental, por entonces asociado con el control centralizado de la irrigación. Este curioso artefacto atrajo la atención de exploradores extranjeros, incluyendo el científico español Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898), un gran seguidor de Humboldt. Su archivo en Madrid conserva fotografías del artefacto tomadas por J. Laurent, así como un dibujo de Díaz Carreño.[89] (Fig. 14). La pieza existió.

Cualquiera que fuera su valor científico, tales informes y el debate sobre el origen de los Incas que los animó corresponden de diversas maneras con acontecimientos contemporáneos. Los hacendados de la costa peruana estaban envueltos en un ardoroso debate nacional sobre la inmigración. Una facción mayormente compuesta por la élite urbana quería restringir la inmigración para que incluyera solo a europeos blancos, para así "mejorar la raza" y promover la "civilización" en las regiones fronterizas de la república. Frente al declive de la esclavitud, los grandes productores del azúcar necesitaban *brazos* para cortar caña, lo que implicaba importar trabajadores "culíes" chinos. Ica fue la primera región de plantaciones en el Perú en importar culíes en grandes números (y, podríamos presumir, en importar estatuillas de Buda). Aunque se requiere investigar más para resolver las sospechas del caso, el "descubrimiento" arqueológico del Buda de Ica pudo haber expresado el argumento de los hacendados en el sentido de que los chinos no eran los inmigrantes "indeseables" e incivilizados que muchos entre las élites urbanas presuponían. Aún no ha aparecido un empolvado panfleto que declare a "Manco Cápac, el primer inmigrante chino" en los archivos peruanos del siglo XIX, pero no será muy sorprendente si eso algún día ocurre.



La evidencia anticuaria sobre la existencia de momias rubias en los bosques del norte del Perú en los años 1840 dio combustible al bando liberal en el contencioso debate sobre la política de inmigración, que deseaba restringirla a europeos blancos. El informe del juez de Chachapoyas Juan Crisóstomo Nieto, publicado en el diario oficial *El Peruano* en 1843, fue reproducido en el prestigioso *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, en 1892. Describe siete momias de cabello fino y rubio "y no como el de los indígenas del día". Nieto especula que la fortaleza de Quélap era la "Torre de Babel en el Perú". Sus producciones habían sido "transferidas por una nación ilustrada y grande que ocupó este territorio, la que vino en decadencia... hasta quedar en el estado de aislamiento en

que la encontró el gran Manco" Cápac. Es muy posible que Nieto haya tenido en mente las leyendas, repetidas por Raynal y otros, de la supuesta "blancura" de Manco Cápac y Mama Ocllo. Para Nieto, la oscura era de barbarie que Manco Cápac había encontrado había sido precedida, según ahora parecía, por una más antigua civilización blanca en el Perú. Consecuentemente, concluía el juez, las ruinas de la antigua Torre de Babel en Quélap demostraban que "la América es viejo mundo respecto de las otras cuatro partes que lo componen".

Los editores del *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, quienes buscaban atraer inmigrantes alemanes para colonizar la región, publicaron un comentario sobre el informe. Aunque admitía que se requerían más expediciones científicas rigurosas, el comentarista Modesto Basadre Chocano confirmaba el argumento de Nieto de que "el hecho de los cráneos cubiertos de pelo lacio, rubio y cortado, prueba, sin necesidad de otras razones, que los hombres que levantaron ese edificio y que han desaparecido, fueron de una raza completamente distinta... al parecer... una raza muy antigua, y muy superior a la de los indios".[90]

A pesar de la tendencia a buscar orígenes foráneos para justificar proyectos de inmigración, sabios peruanos como Mariano de Rivero apoyaron la posición del antropólogo suizo Jacob von Tschudi. Un peruanista en todo el sentido de la palabra, von Tschudi había llevado a cabo extensas investigaciones de campo y lingüísticas en el Perú, llegando a dominar el idioma quechua, y había también visitado la Puerta del Sol en Tiahuanaco. A diferencia de Morton, von Tschudi sostenía que la evidencia ósea y lexicográfica sugería que tres "razas" (a las que, siendo un lingüista de escuela germana, llamó "aymara", "quechua" y "chincha"), dotadas más o menos equitativamente, habían habitado el Perú. El análisis de von Tschudi sugería que las "razas" en el Perú eran el producto de fenómenos culturales y de la geografía, y que no tenían nada que ver con la "civilización" *per se*, ya que las tres "razas" peruanas habían alcanzado la civilización en diferentes regiones del Perú.[91]

En su obra clásica sobre la coca, W. Gordon Mortimer declaraba que Rivero seguía la hipótesis de Humboldt. El peruano, decía, "considera que no existe duda de que Quetzalcoatl, Bochica y Manco Cápac fueron sacerdotes budistas, y que los dioses peruanos Con, Pachacamac y Viracocha corresponden a Brahma, Visnú y Shiva".[92] Esta caracterización de la posición de Rivero, sin embargo, no era totalmente correcta. En *Antigüedades peruanas*, Rivero había aceptado con cautela la especulación de Humboldt de que Manco Cápac probablemente era un sabio oriental y que pudo haber sido un brahmán o sacerdote budista, que "por su doctrina superior y civilizatriz, consiguió señorear los ánimos de los indígenas y elevarse a la supremacía política".[93] Pero Rivero llega a confirmar la hipótesis de Humboldt en parte porque, como los intrépidos misioneros jesuitas de otros siglos, el criollo peruano consideraba el budismo y la cristiandad como tradiciones religiosas análogas.[94]

Es más, Rivero se inclinaba a aceptar la tesis de su mentor Humboldt, pero eso no le impedía asegurar que la gloria de la dinastía Inca era del "indígena" del Perú. Rivero conjeturaba que Manco Cápac solo había sido un "reformador" sagaz y sacerdotal, por lo cual no habría podido ser un verdadero Inca de sangre real. Por ello, el emprendedor Manco había puesto a Inca Roca (en la versión de Garcilaso, Inca-Roca o "Sinchi-Rocca" (Fig. 15) es el segundo en la dinastía Inca), un hábil miembro de una ilustre familia local, en el trono peruano. Rivero razonaba que su nombre "Inca" era una fuerte evidencia léxica de que él había sido el probable fundador del linaje.[95] Aquí, el autor seguía los métodos lexicográficos y arqueológicos del anticuario británico John Ranking, quien había



15



16

▲ Fig. 16. Manco Ccapac, litografía publicada por Justo Apu Sahuaraura Inca, *Recuerdos de la Monarquía Peruana*. París, 1850. Colección privada, Lima.

► Fig. 17. Retrato grabado de Justo Sahuaraura Ynca VII nieto del Emperador Huayna Coapac. *Recuerdos de la Monarquía Peruana*. París, 1850. Colección privada, Lima.

observado que el nombre "Manco" probablemente era de origen oriental.[96] Así, para Rivero, Inca Roca fue el "primer autócrata indiano y cepa del *Ayllo* de los monarcas peruanos".[97] En cuanto a Manco Cápac, al haber ubicado a Inca Roca en el trono, para él aún era el fundador de "nuestra dinastía Inca". Su lectura concuerda con las tradiciones clásicas y, de hecho, se parece mucho a la historia dinástica de España elaborada por Pedro de Peralta Barnuevo, en la que "Hércules de Egipto" es el fundador foráneo, pero el nativo Hispano es el primer rey (Fig. 16).

A diferencia de Prescott o Squier, sin embargo, Rivero no estaba cómodamente distanciado del estudio del antiguo Perú, en gran medida porque ese estudio contenía lecciones profundas y positivas para 'nuestro' futuro. En el capítulo final de *Antigüedades peruanas*, Rivero abandona momentáneamente el científico "nosotros" (que comparte con su coautor, el antropólogo nacido en Suiza Jacob von Tschudi) y utiliza el "yo" autoetnográfico más característico de las crónicas renacentistas, incluyendo, como vimos en el capítulo 2, a los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega.[98] Unanue había hecho algo similar, evocando las famosas reflexiones de Volney sobre las ruinas y 'revoluciones' de las civilizaciones en el Medio Oriente.[99] La diferencia aquí es que esta 'ruina' era suya.

El sabio "yo" aquí habla por un "nosotros" nacional que asume y hereda a los Incas como "nuestros". Las reflexiones anecdóticas sobre las ruinas, hechas en primera persona en singular, eran comunes en los relatos de viajeros, pero estaban algo fuera de lugar en los informes científicos. El texto de Rivero trasciende las fronteras entre géneros, pues se dirige a varios tipos de lectores: la república de las letras científicas en el extranjero y la república de la gente letrada en casa. Al referirse a la ruina arqueológica oracular conocida como Chavín de Huántar, Rivero realiza un vuelo romántico a través de las eras de la violencia, para luego volver con la lección y tarea nacional de la preservación de la memoria en monumentos, sin los cuales las futuras generaciones de la nación condenarían su presente.

"Fatigado y al mismo tiempo complacido de mi penosa investigación", escribe Rivero, "tomé descanso sobre unas lajas de granito de más de tres varas de largo, gravadas con ciertos signos, o diseños que no pude descifrar, y las que encontré al salir del subterráneo muy cerca del rio". En ese momento de reposo, y en un aparente ejercicio de los poderes de la imaginación sobre los que había teorizado Unanue, "mi imaginación, con la rapidez del relámpago, recorría todos los lugares antiguos que había visitado, y los grandes sucesos que tuvieron lugar en tiempo de la conquista.Triste levanté mis ojos hacia las ruinas de este silencioso sitio, y vi las deplorables imágenes de los destrozos cometidos por nuestros antiguos opresores". Anota que

> *no han bastado tres siglos para borrar de la memoria, los infinitos males sufridos por los pacíficos y sencillos habitantes de los Andes, y todavía me parecía que veía el agua del pequeño torrente, teñida con sangre de las víctimas; que los escombros de sus orillas eran montones de cadáveres en que se sentó el fanatismo y erigió su trono a la tiranía, y desde donde daba gracias al cielo para haberse logrado la obra de la destrucción.*



Absorbido por estas meditaciones melancólicas y "compadeciendo la suerte desgraciada de una nación tan laboriosa y sagaz", Rivero revela que

> *creí oír del fondo de subterráneo una vos que me decía: 'viagero, ¿qué motivos os mueven para vagar por estos sitios del descanso, remover escombros y pisar cenizas que el tiempo ha respetado, ya que los hombres se complacen en despreciarlas? ¿No son suficientes los datos que tenéis en las historias para probar nuestra grandeza, sencillez, hospitalidad y amor al trabajo? ¿Por ventura, serán mejores testigos de la opulencia de nuestros antepasados, los restos de monumentos escapados de la sangrienta espada del conquistador inhumano, que el robo de nuestros tesoros, el saqueo de las ciudades, las traiciones, la muerte de nuestro adorado Inca, de nuestros amautas y de nuestros nobles?'*

Como Unanue, Rivero encuentra que, dada la destrucción del archivo, las historias "pasan en silencio las cosas más notables" hasta el punto en que "hemos quedado en completa ignorancia sobre el origen de… ese gran conquistador y legislador Manco Cápac". La verdad de esa destrucción era tan evidente que el sol:

> *el que niegue lo que fuimos, las persecuciones y tormentos que padecimos, el mal que se hizo a nuestra patria, a las artes y a la humanidad, será preciso primero que haga ver, que el Sol, nuestro padre, no contribuye con su calor vivificante al desarrollo de los seres que se mueven, y que la alta y majestuosa Cordillera no encierra poderosas vetas de metales preciosos, causa principal de nuestra ruina.*
>
> *Rivero termina sus reflexiones exclamando: "Sírvanos esto de ejemplo: tratemos siquiera de conservar reliquias preciosas de nuestros antepasados. No nos acriminen las generaciones futuras de indolentes, destructores e ignorantes".*[100]



El Sr D. D. Justo Sahuaraura Ynca VII nieto del Emperador Huayna Coapac; Sr de Casa de Cadena, Dr graduado, Examinador Sinodal, y Visitador Gral del Obispado Dignidad de Tesorero, condecorado con la medalla del Libertador.

17

A diferencia de *Recuerdos de la monarquía peruana, ó, Bosquejo de la historia de los incas* del clérigo Justo Sahuaraura Inca, que recapitulaba la historia dinástica desde 'el legislador sabio' Manco Cápac (Fig. 17) hasta su propia persona para legitimarse como descendiente de sangre real,[101] *Antigüedades peruanas* no era un espejo de príncipe o de Inca a lo antiguo. No estaba dedicado a ningún príncipe o virrey ni a academias reales de la ciencia, y no contaba una historia dinástica ejemplar. Tampoco buscaba un Inca. Este primer libro republicano de 'antigüedades peruanas' estaba dedicado "Al Soberano Congreso del Perú" y a la "Causa de la Soberanía Nacional", que no era otra que la "causa de la memoria en contra de la ruina". El epígrafe, tomado de Casimir Perrier, se lee así: "Los monumentos son como la Historia, y como ella inviolables. Ellos deben conservar la memoria de los grandes sucesos nacionales y ceder tan solo a los estragos del tiempo".[102]

Como director fundador del Museo Nacional del Perú (también fue el director fundador del Museo Nacional de Colombia), Rivero lamenta el legado de destrucción y negligencia, pues escribe que "siglos han transcurrido sin que el Perú posea una colección de sus antiguos monumentos arqueológicos". En nuestros días, sin embargo,


INCA-ROCA
YAHUAR-HUACAC
MAYTA-CAPAC
CAPAC-YUPANQUI
SINCHI-ROCA
LLOQUE-YUPANQUI
MANCO-CAPAC
Antiguedade
DON MARIANO EDU
y
DR. DON JUAN DI



s Peruanas
ARDO DE RIVERO
EGO DE TSCHUDI.
51.
VIRACOCHA-INCA.
PACHACUTEC.
YUPANQUI.
TUPAC-YUPANQUI.
HUAINA-CAPAC.
HUASCAR-INCA.
ATAHUALLPA.



Páginas anteriores:

◄ Fig. 18. *Portada del álbum Antigüedades peruanas*, de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi. Viena, 1850. (Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851). Cortesía de la Biblioteca John Carter Brown, Brown University.

▲ Fig. 19. Fachada del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) diseñado por el arquitecto polaco Ricardo Jaxa Malachowski. Utilizó figuras antropomorfas inspiradas en el arte Tiahuanaco e inca. Fue fundado en 1946 por el historiador indigenista Luis Eduardo Valcárcel. Tarjeta postal, Museo Larco Herrera. Cortesía del Archivo del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

> *estos testigos mudos pero elocuentes, revelan la historia de sucesos pasados y nos muestran la inteligencia, poder y grandeza de la nación que rigieron nuestros Incas. La historia de las naciones… no solo interesa por saber a qué grado de poder y cultura llegaron estas… sino también, para instruirnos de sus progresos… y preparar a los pueblos para que el goce de una libertad racional… Babilonia, Egipto, Grecia y Roma, no son los únicos imperios que merecen servir de pábulo a una imaginación generosa.*[103]

El frontispicio del segundo volumen de *Antigüedades peruana*s ofrecía como "pábulo" para la "imaginación generosa" del pueblo peruano una representación iconográfica de la promisoria historia antigua del Perú (Fig. 18). La ruina de la Puerta del Sol en Tiahuanaco ahora aparece transformada en un arco triunfal republicano, el portal hacia el futuro nacional. La familia india de pastores y la flora y fauna nativas "animan" el tesoro del suelo nativo, mientras que la gloria de los antiguos Incas augura la gloria por venir, cumpliendo con el llamado heroico que Peralta lanzó a la posteridad peruana.

Pero la Puerta del Sol republicana de Rivero también es un espejo de Inca que pronto se convertiría en un logo. En el siglo XX, este logo andino será un motivo arquitectónico para la fachada del Museo Nacional de Arqueología del Perú y será reproducido en museos y estatuas en Bolivia y Argentina[104] (Fig. 19). Al igual que los arcos efímeros virreinales e imperiales que se construían para las ceremonias reales en los siglos XVII y XVIII y que servían como majestuosos "espejos del príncipe", el arco de Rivero es un "espejo del pueblo" o, mejor dicho, un espejo incaico del pueblo. Combina todos los elementos ópticos claves de la 'idea general del Perú' y de la visión histórico-natural del Perú ilustrado. El "país" está representado por los clásicos volcanes y la flora y fauna nativas que brinda el "paisaje" alrededor de la Puerta del Sol generosamente reconstruida; los retratos de los reyes incas simbolizan las sólidas bases de la "civilización peruana", adornando el umbral del futuro republicano del Perú. Ahora, sin embargo, el diminuto indio "en traje nacional" señala hacia el futuro soberano del Perú, aquí representado por el título de la obra, que es sostenido por el majestuoso cóndor "soberano del reino de las aves" y "soberano de estas regiones".

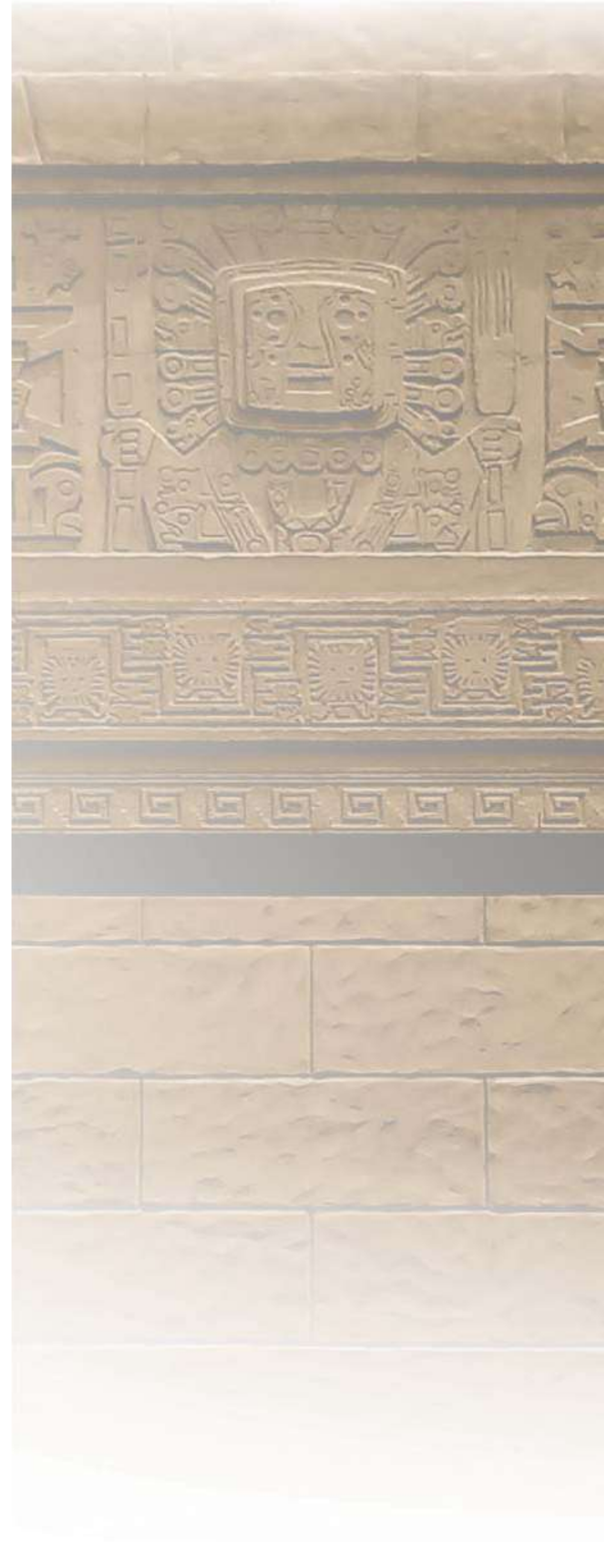
Este generoso espejo del pueblo lleva la huella indeleble del espejo del Inca. Las imágenes de los doce reyes incas y los dos herederos de Huayna Cápac (Huáscar y Atahualpa) de este frontispicio son copias de los grabados de Juan Palomino, dibujados por Diego Villanueva y, como vimos, con cierta referencia a los de Alonso de la Cueva, que habían ornado la placa de 1748 de Antonio de Ulloa de los "emperadores peruanos" (véase Fig. 10). En efecto, el arco de Rivero es una imagen gráfica de la sucesión republicana del espejo del Inca. Acá, en el "país", la dinastía Inca está tallada en el "suelo" de Unanue del que surgió.

Este portal de la historia nacional fue prácticamente invisible para los historiadores y críticos extranjeros. Siguiendo las condescendientes ideas de muchos historiadores europeos "de gabinete", el muy influyente William Prescott, por ejemplo, sostenía que Manco Cápac era solo una ficción "para lisonjear la vanidad de los monarcas peruanos".[105] Aunque el historiador yanqui nunca visitó el Cuzco, ni lo pudo haber visto, no se abstuvo de especular sobre las ruinas de Sacsayhuamán, a las afueras del Cuzco. Las ruinas eran prueba material de un "despotismo" que en última instancia debía ser de origen oriental. Transportándose en prosa al lugar, Prescott escribió que "nos llenamos de asombro al considerar que el pueblo que sacaba estas masas enormes de las canteras y les daba forma ignoraba el uso del hierro… sin conocer las herramientas y maquinaria

de los europeos. Dícese que 20,000 hombres se ocuparon de la construcción de este gran edificio, y que tardaron en hacerlo cincuenta años". El historiador yanqui continuaba en un tono más sobrio: "descubrimos aquí la acción de un despotismo que disponía absolutamente del caudal y de la vida de sus vasallos, y que, por suave que fuese en su carácter general, no daba más precio a estos vasallos cuando estaban empleados en su servicio que a los animales cuyo trabajo desempeñaban".[106]

Al elaborar este argumento, Prescott pensaba que seguía la autorizada evidencia frenológica de Morton. Sostenía que los Incas pertenecían a "una raza superior" que gobernaba a nativos primitivos y tribales, pero este no era el argumento de Morton. Mejor para él, Prescott añadía que no le interesaban los orígenes de esta "raza superior", pues eran asuntos de "anticuarios especulativos" y no de verdaderos historiadores como él. Al final, para el historiador yanqui, ciego y apegado a los documentos que encontró en España, los orígenes de esta "raza superior" se encontraban en una "región oscurísima... más allá de los dominios de la historia".[107] Pero los historiadores que leyeron a Morton y Prescott en el Perú republicano tomaron esta "región oscurísima" muy en serio. Era fuente incesante de ilustración.

A diferencia de Prescott, el Manco Cápac de Sebastián Lorente vestía la luminosa luz del "espíritu nacional".[108] El relato de Lorente también difería de la historia dinástica del Inca Garcilaso, en la que Manco Cápac es el héroe-rey sin precedentes que funda la civilización peruana en medio de una barbarie generalizada. Según este autor, Manco Cápac no integra una dinastía, sino que es un "reformador" ilustrado, penetrado de espíritu nacional y quien "con sabiduría amalgamó los elementos de la civilización anterior".[109] Formado en una medicina más moderna, Lorente no podía compartir la fisiología de Montesquieu y Unanue. Sin embargo, para él, cualquiera que "con ánimo imparcial interrogue la historia" encontrará que "el origen peruano de Manco" no es "dudoso". Aquel hombre "que tan perfectamente conocía los lugares, y las personas, que tan penetrado estaba del espíritu nacional, y que con tal sabiduría amalgamó los elementos de la civilización anterior, nació sin duda en el Perú. Su obra lleva el sello de la raza nacional, y el del país; es la expresión de su época, tal como la podía comprender un hombre de genio".[110]



Para apoyar sus juicios, Lorente echa mano de formas de memoria nativas orales registradas en las crónicas y memoriales. Lorente no las trata como meras "fábulas" producto de un cegador amor propio sino, a la manera de Vico, como evidencia cultural de la civilización. Así, encuentra que "la nacionalidad de Manco [Cápac], que se deduce de razones tan concluyentes, y que hasta cierto punto se revela en todas las tradiciones, se prueba también por testimonios directos". Aunque en la visión de Lorente Manco Cápac no era parte de una dinastía, sino un "reformador de instituciones", eso no disminuye su gloria, pues había "asegurado para siempre la unidad del Perú, base de su futura grandeza".[111]

Para Lorente, la noción de la eminencia del alma del "hombre en general", propia de la Ilustración francesa, era cierta pero insuficientemente histórica para ser de utilidad práctica para el Perú. Aunque la "lógica" de la historia era universal (pues todo lo falso se marchitaba con el tiempo, dejando solo lo verdadero), la "civilización peruana" exhibía una particular y enigmática "historia de desarrollo nacional" que habría que elucidar. En *Historia antigua del Perú* (1860), Lorente dejaba en claro por qué su "historia antigua" era una lectura obligatoria para la sociedad peruana: "Si la civilización antigua del Perú ofrece un interés general a los hombres de todos los países, tiene para nosotros el de la actualidad y el del porvenir. Ella está personificada en monumentos, que aún subsisten,

vive en nuestras costumbres, e influye sobre nuestra marcha social y política; quien la ignora, no puede comprender nuestra situación, ni dirigir la sociedad con acierto...”.[112] Siendo director del colegio liberal más importante del Perú, y manteniendo cátedras de Historia Natural en la Facultad de Medicina y luego de Historia de la Civilización Peruana en su primera universidad, San Marcos, donde fue el primer decano de Letras, Lorente escribió la nueva historia del Perú como una antigua civilización propia con un brillante futuro republicano.

Lorente hizo en el discurso histórico lo que los generales San Martin y Bolívar habían hecho en el discurso político de la independencia, solo que de manera más penetrante y con un efecto mayor y más duradero. En los trabajos de Lorente, la expresión “peruanos” devino en el nombre inmemorial de un pueblo antiguo que llevaba una profunda historia de civilización grabada en su alma. Su “historia crítica” –sintética, ordenada por épocas y narrativa– de la civilización peruana contemplaba el “desarrollo nacional” como la sublime “armonía entre todos los elementos civilizadores”, desde el más antiguo hasta el futuro sin límites, estableciendo así las líneas maestras del discurso histórico peruano hasta el día de hoy.



▲ Fig. 20. *El Inca Manco Cápac i la Coia Mama Ocllo Huaco*. Litografía de Mounié, dibujo de José Gabriel León, 1847. Ilustración aparecida en *El Ateneo Americano*, editado por Mariano Eduardo de Rivero.

Aunque en muchos sentidos estaba más cerca a Guizot, Lorente compartía con Jules Michelet la “concepción de la historia de un pueblo como un todo unitario que se va desenvolviendo desde un momento original hacia un destino, y que se manifiesta en la identidad armónica del alma nacional”.[113] En su introducción a la *Historia antigua del Perú*, Lorente explica:

> *Decidido yo a escribir la historia del Perú que ha llegado a ser mi estudio constante por muchos años, no he podido desconocer el interés de tan importante período; olvidado el cual la civilización nacional habría sido para mí un enigma indescifrable, por no haberla tomado desde sus primeros orígenes. Deseando abrazar la vida del Perú en su evolución progresiva; darme razón de los hechos, ligándolos a sus causas y a sus consecuencias, y presentar a los demás una idea clara del conjunto, una imagen viva de los grandes sucesos, y una enseñanza práctica; claro es que no podía comprender la situación de la república sin haber estudiado la época colonial, el coloniaje sin el estudio de la conquista, la conquista echando en olvido el imperio de los incas, y el imperio, si desconocía la cultura primitiva.*[114]

La búsqueda del enigma del Perú significaba, para Lorente, que “era necesario remontarse a más remotos orígenes” de la civilización peruana y desde allí “descender la corriente de los siglos para contemplar el desarrollo nacional”.[115] Lorente sostiene que la historia del Perú podía ser dividida en seis épocas: la de los caciques, la de los Incas, la de la conquista, la del virreinato, la de la emancipación y la de la república. Pero luego precisaba

que las épocas de la "conquista" y la "emancipación" en realidad no eran épocas, sino "epopeyas rápidas y momentáneas". Es decir, acontecimientos políticos breves pero providenciales que iniciaron nuevas épocas, de modo que la "civilización peruana debía considerarse en cuatro fases: la primitiva, la Inca, la colonial y la contemporánea".[116]

Un tercer (en realidad, primer) acontecimiento épico importante que deriva, aunque con notables modificaciones, de los *Comentarios reales*, es también evidente en la trama de Lorente. Esta primera "epopeya épica" era el gesto civilizador de Manco Cápac. Para Lorente, dicha "epopeya" marcaba el paso de la "civilización primitiva" de la época de los curacas a la "civilización del Perú en la época de los Incas". Manco Cápac no era un rey fundador, sino un "reformador ilustrado" imbuido de "espíritu nacional", quien en su "sabiduría amalgamó los elementos de la civilización anterior".[117] De esta manera, Lorente proponía la existencia pre-Inca y sub-Inca de la civilización en el Perú y por eso utilizaba la denominación "civilización peruana" y no "civilización Inca" (Fig. 20).

Historia de la civilización peruana (1879) fue la obra cumbre de Lorente.[118] A pesar de haber pasado al olvido, esta concisa historia se adelanta, por varias décadas, a muchas de las preocupaciones centrales del pensamiento histórico peruano del siglo XX. La tesis del libro es que el elemento permanente de la civilización peruana es el perdurable y flexible "espíritu comunal". Orquestado a gran escala y sin violencia por el "reformador" Manco Cápac y los Incas que centralizaron su ley, el "espíritu comunal" del Perú había logrado lo que solo Grecia había conseguido, aunque a escala menor de Esparta, y lo que los comunistas contemporáneos no habían podido alcanzar.[119] El antiguo Perú logró un equilibrio entre el "espíritu del Oriente" y el "espíritu de Occidente". Adicionalmente, lo que distinguía a la antigua civilización peruana de los "más despóticos" estados orientales y del desaparecido ejemplo occidental de Esparta era la inusual combinación del espíritu comunal de las villas con la "arquitectura comunista" del estado Inca.

¿Por qué no perduró en el Perú esta excepcional combinación occidental-oriental del "espíritu comunal"? El "socialismo [Inca] en la escala más vasta... no podía durar, porque contrariando los más poderosos sentimientos de libertad, propiedad y familia debía debilitarse y corromperse a medida que se extendiera, y de continuo estuvo expuesto a una destrucción súbita, porque la jerarquía social dejaba el destino de todos pendiente de una sola cabeza".[120] El problema era que los "intereses de la patria se confundían con el de la autoridad".[121] La escala demasiado extendida y la estructura monárquica excesivamente centralizada del socialismo incaico lo condenaron al basurero republicano de la historia. El "espíritu comunal" de Lorente, por ello, debe ser distinguido de la "monarquía" y "comunismo" de los Incas. En este punto, el autor se separa de las visiones pesimistas de grandes sabios como Alexander von Humboldt y William Prescott, quienes solo veían grilletes en el pasado indígena peruano. Por el contrario, la narrativa híbrida orientalista-occidentalista de Lorente asignaba a los peruanos un "espíritu" más profundo y generoso que "no era un obstáculo para el progreso". Esto era así porque, para él, la "civilización peruana" es anterior, más local y más durable que el gobierno centralizado de las dinastías Inca o española. Para decirlo brevemente, las comunidades locales eran las piedras angulares del Estado en todas las épocas de la historia del Perú. Es por ello que las comunidades del Perú habían sobrevivido durante mucho tiempo luego de la caída de la dinastía Inca y de la expulsión de la dinastía española a manos de las fuerzas patrióticas que fundaron la República Peruana.


All rights reserved To be hat at all the classical Libraires in Europe
and at the Author's office in Arequipa
Jose Fernandez Nodal
CATEDRAL DE AREQUIPA
PIEDRAHITA
FRANCISCA COLANTES
MENCIA SOTO
AUQUI MAYTA
TITU YNCA RIMACHI
ACCHUAR TUPA
AUQUI AMARU TUPA
X YNCA YUPANQUI
XI TUPAC YNCA YUPANQUI
IX PACHACUTEC YNCA
V CAPAC YUPANQUI
IV MAYTA KCAPAC
III LLOQUE YUPANQUI
II ZINCHI LLOKA
I MANCO KHAPAC
LOS ANDES ORIENTALES
CAMPANARIO
TITICACA
COPACABANA
PUNO
PAMPA PUMACAHUA
MISTI
ALTO DE LOS HUESOS
AREQUIPA
LOS ANDES OCCIDENTALES
LA CALDERA (GUERREROS)
MOLLENDO
ISLAY
TAMBO
ARICA
TACNA

21

Así, Lorente le dio al pueblo peruano una historia propia y antigua "bajo" la férula de los Incas, y que además era bastante legible y "contemporánea". Los escolares peruanos y demás personas letradas ahora aprendían que la "civilización peruana" estaba basada en un primitivo y perdurable espíritu comunal que había animado la vida de las villas de los "peruanos" hasta el día de hoy. Los peruanos modernos ahora poseían una antigua historia que daba un buen augurio para el futuro. Los Incas y reyes aún servían como marcas importantes del progreso de la civilización, pero ya no eran las fuerzas centrales de la historia. Las corrientes reales de la historia eran más profundas. La fuente última de la soberanía del Perú como Estado, y de su contemporaneidad como antigua civilización y como nación moderna, no se hallaba en los heroicos gobernantes del pasado ni en las ideas de extranjeros, sino en el perdurable "espíritu comunal" del pueblo corriente.

A pesar de los argumentos de Peralta, Unanue, Rivero, Tschudi, Lorente y muchos más que no hemos podido mencionar aquí, fuera del Perú la cuestión del origen de los Incas seguía debatiéndose. Prueba de ello es el resumen del debate que trazó W. Golden Mortimer en su clásico estudio sobre la coca, *The Divine Plant of the Incas* (1901). El médico neoyorquino y miembro del American Museum of Natural History escribe: "quiénes eran esos pueblos antes de que se establecieran en el Perú, de dónde provinieron y cómo llegaron allí, o si, como se ha sugerido, el Perú fue la cuna de la raza humana desde donde se poblaron los otros continentes, es un enigma cuya solución se encuentra escondida en el impenetrable misterio del pasado". Entre los antiguos cronistas, observa que "Montesinos… declara que vinieron de Armenia hace quinientos años, luego del diluvio universal", mientras que otros "teóricos los vinculan con los egipcios, los antiguos hebreos, y con los chinos". Otros más "han sugerido que los Incas debieron haber provenido de lo que, se presume, fue una civilización muy antigua en México y Yucatán, que junto con el Perú guardaban algunas semejanzas con las naciones orientales". Mortimer indica que "Gregorio García, un autor dominico español, alude a una tradición según la cual los peruanos procedían de las nueve tribus y media de Israel, y que fueron tomados prisioneros por Salmanasar, rey de Asiria". Apunta que "Humboldt ha señalado que el origen de los Toltecas se remonta a los Hunos, mientras que Paravey, en 1844, intentó probar que Fu-Sang, descrito en los anales chinos, es el Imperio mexicano que era conocido por los chinos en el siglo quinto, y mostró que, en Uxmal, en Yucatán, se habían encontrado esculturas de Buda de Java, sentado bajo la cabeza de un Shiva".[122] Termina Mortimer diciendo que "todas las opiniones y tradiciones existentes sobre el origen de los peruanos coinciden en una cosa: que la primera aparición de los progenitores de la raza Inca se dio en la región del Titicaca". La leyenda más citada sobre los orígenes de los Incas "describe a una pareja de blancos –Manco Cápac y Mama Ocllo– apareciendo misteriosamente a orillas del Lago Titicaca" [123] (Fig. 21).

Estas palabras de Mortimer son susceptibles de dos lecturas: primero, que en los albores del siglo XX el sol del Inca –como hemos visto, un efecto del 'espejo del Inca' roto por los ilustrados– no cesaba de adorarse por una simple razón: no se podía decidir entre el origen occidental u oriental de los Incas; y segundo, que, a pesar de la circulación transatlántica –casi siempre sin citar– de los escritos peruanos sobre el tema, esa prolongada adoración ignoraba aquel ingenio que, bajo el cielo gris de Lima, ya había dado la cuestión por concluida. El sol del Inca no sale por el este y tampoco se pone por el oeste; solo se esconde detrás de los Andes y de la neblina traída por la Corriente de Unanue.

◄ Fig. 21. Litografía alegórica con el árbol genealógico del *Kapac Ayllu. Los Yncas del Imperio Tawantinsuyo* según José Fernandez Nodal. Impreso en París, circa, 1870.

Páginas siguientes:
► Pancho Fierro. Negros chalas en el día del Corpus, circa 1836. Acuarela sobre papel. Museo de Arte de Lima. Donación Juan Carlos Verme.


3
2
4
Funcion de los negro



s Chalas, en el día de corpus ($\frac{2}{6}$ 36), y los otros días,



gros Bozales
De Guinea.
Yden.



Artífices de la libertad: los pintores afroperuanos entre la independencia y la república

Luis Eduardo Wuffarden

En plena crisis de la monarquía española, cuyo correlato en el Nuevo Mundo aceleró los procesos de independencia, el jurista limeño Manuel Lorenzo de Vidaurre formulaba desde Cádiz su influyente *Plan del Perú* (1810). Era un proyecto político de corte reformista y solo sería publicado trece años después por un editor de Filadelfia, en coincidencia con las campañas militares bolivarianas y con los intensos debates ideológicos que acompañaron la fundación de la república.[1] A través de un revelador pasaje de su texto, Vidaurre preveía en el cultivo de las artes uno de los motores llamados a impulsar el progreso de la sociedad peruana y a insertarla en un mundo moderno, regido por los principios de la Ilustración. Para lograrlo consideraba indispensable dignificar los oficios artísticos en tanto profesiones liberales –dejando atrás las prácticas del artesanado tradicional–, al punto que “el nieto de un título de Castilla no se hará de menos valer por que tenga en la mano el buril o el pincel”.[2] Desde luego, aquella propuesta estaba pensada no solo en función del sistema jerárquico de las bellas artes, sino de un cuerpo social predominantemente criollo.

Nada más alejado, sin embargo, de lo que ocurría en la producción artística del país, donde varios pintores afroperuanos –sobre todo en Lima– estaban alcanzando por entonces un protagonismo inusitado. La participación de un sector étnico que había tenido hasta entonces muy escasa presencia en el oficio sería uno de los rasgos característicos del tránsito entre el virreinato y la república. Aunque algunos artífices del periodo han merecido estudios monográficos y mayor atención de parte de la historiografía reciente,



Páginas 80-81:

◀ Fig. 1. Cristóbal Lozano y taller. Negros bozales de Guinea, 1770. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Antropología, Madrid – España.

▲ Fig. 2. Cristóbal Lozano y taller. Negro con mulata produce zambo, 1770. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Antropología, Madrid – España.

el presente ensayo intenta una aproximación de conjunto. Para ello será preciso detenernos en quienes encarnaron ese cambio, así como en sus distintas modalidades de inserción social y laboral. Durante ese decisivo lapso, ellos lograron adecuarse a las exigencias simbólicas del nuevo contexto, además de interactuar creativamente con los primeros artistas viajeros. Al promediar el siglo XIX, aquellas personalidades fundadoras pasarían a segundo plano, como consecuencia de la irrupción del academicismo así como del surgimiento paralelo de un nuevo tipo de artista "popular" en la figura Pancho Fierro y la estela del costumbrismo. Sin embargo, la intensa actividad desplegada por los pintores afroperuanos en la era de la independencia y su aporte a la construcción de la cultura visual republicana conforman un capítulo decisivo de nuestra historia artística que empieza a desvelarse en su real dimensión.

Barreras gremiales y "nobleza del arte"

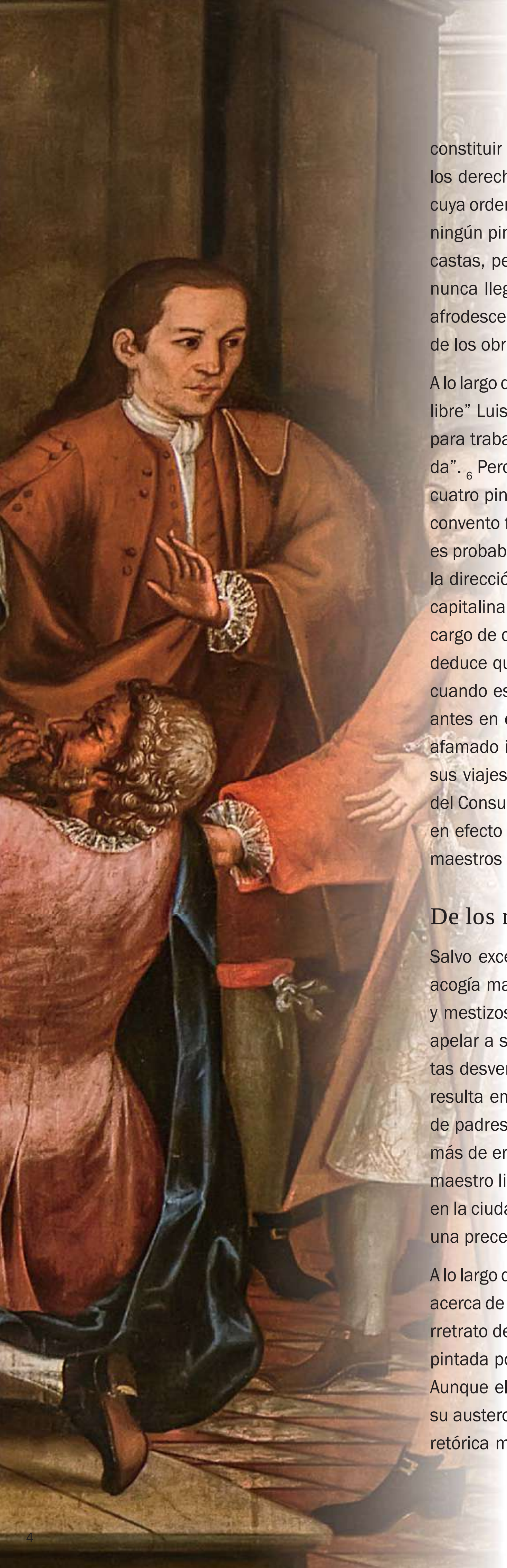
Desde inicios del virreinato, los esclavos africanos y su descendencia estuvieron por lo general marginados de aquellas ocupaciones que implicaban dignidad y reconocimiento social. Ello comprendía la mayor parte de los oficios artísticos, y en particular la pintura, que gozaba de un estatus privilegiado en la Europa al menos desde el siglo XVI. Si bien el discurso de la nobleza pictórica fue rápidamente adaptado a la realidad colonial an-



▲ Fig. 3. Cristóbal Lozano y taller. Negro con india produce zambo de indio, 1770. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Antropología, Madrid – España.

dina, este se dirigía específicamente a las repúblicas de españoles y de indios. No deja de ser significativo que, hacia 1613/1615, Felipe Guaman Poma de Ayala –cronista y dibujante indígena– esgrimiese por primera vez tales razonamientos para aplicarlos al ámbito andino.[3] Se dirigía a sus pares, los nobles nativos segundones o provincianos, oriundos de los cuatro suyos, que habían visto suprimidos sus privilegios ancestrales a raíz de la conquista. En apoyo de esa postura, parafraseó ciertos tratados del Renacimiento italiano, a los cuales seguramente tuvo acceso por sus vínculos con la jerarquía eclesiástica. En su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Guaman Poma anotaba cómo, a lo largo de la historia, emperadores, reyes, príncipes y caballeros del mundo habían practicado (y por tanto ennoblecido) el arte de la pintura. Acudía a tales ejemplos para recomendar su ejercicio entre la élite nativa colonial, "por ser servicio de Dios y bien de Su Magestad y bien de las ánimas y salud del cuerpo". [4] Aunque los pintores indígenas ganaron pronta fama, singularmente en el Cuzco y el sur andino, al punto de sobrepasar en número y prestigio a sus colegas españoles y criollos, la participación de negros y mulatos en los obradores de la región sería por mucho tiempo escasa o nula.

Entre tanto, en Lima, la creciente demanda de pintura terminaría alentando la producción informal en una escala que amenazaba desplazar a los profesionales del arte. De ahí que trece maestros activos en la capital decidieran agruparse en 1649, a fin de



constituir un gremio inspirado por su precedente sevillano, con el propósito de defender los derechos de sus integrantes. Se redactó entonces un proyecto de constituciones, cuya ordenanza novena contenía una prohibición terminante en términos raciales: “que ningún pintor, ni dorador, maestro (ni oficial) enseñe mulatos, negros, zambos ni otras castas, pena de 20 pesos para la congregación del santo.” [5] Y aunque esas normas nunca llegarían a entrar en vigor oficialmente, todo indica que la segregación de los afrodescendientes se mantuvo por mucho tiempo de manera implícita en la mayor parte de los obradores limeños.

A lo largo del siglo XVII se registran excepcionalmente algunos casos, como el del “moreno libre” Luis Fernández, quien se concertaba en 1638 con el maestro Pedro de Olmedo para trabajarle lienzos a destajo, cobrándole a razón de ocho pesos por “vara cuadrada”. [6] Pero la mayor notoriedad correspondió al esclavo Andrés de Liébana, uno de los cuatro pintores que en 1671 ejecutaban la serie de la vida del santo fundador para el convento franciscano de Lima. Liébana había adoptado el apellido de su propietario, y es probable que aprendiera el oficio en el taller de Francisco de Escobar, quien asumió la dirección de las obras. Ellas marcaron un primer momento de auge para la pintura capitalina y, según refiere el cronista de la orden fray Juan de Benavides, estuvieron a cargo de cuatro artistas limeños, “después de haberlos escogido por los mejores”.[7] Se deduce que el esclavo pintor llegó a ser tan apreciado como sus colegas criollos, aun cuando estaba impedido de obtener el rango de maestro. Otro tanto ocurría décadas antes en el campo de la escultura con el mulato Juan Simón, esclavo y discípulo del afamado imaginero español Juan Martínez Montañés, quien fue adquirido en uno de sus viajes a Sevilla por el comerciante Pedro González Refolio, fundador del Tribunal del Consulado de Lima. González buscaba rentabilizar así la destreza de Simón –como en efecto lo hizo–, alquilando sus servicios como oficial del arte dentro del núcleo de maestros montañesinos activo en Lima, singularmente a Martín Alonso de Mesa.[8]

De los maestros criollos a la irrupción de las castas

Salvo excepciones puntuales como las señaladas, en Lima el ejercicio de la pintura acogía mayoritariamente a los aspirantes criollos, y en menor proporción a indígenas y mestizos, estos últimos casi siempre en situación subordinada. Unos y otros solían apelar a sus dotes artísticas como un mecanismo que les permitiese dejar atrás ciertas desventajas de origen, como la pobreza familiar o la ilegitimidad. En ese sentido, resulta emblemático el caso del criollo limeño Cristóbal Lozano (1705-1776), un hijo de padres desconocidos que llegaría a ser el artista favorito de la corte virreinal, además de erigirse como un auténtico jefe de escuela. La influyente personalidad de este maestro lideró sin discusión el surgimiento de una suerte de academicismo endógeno en la ciudad, independiente e incluso anterior a las iniciativas borbónicas para imponer una preceptiva estética centralizada.

A lo largo de su carrera, Lozano daría reiteradas muestras de poseer una clara conciencia acerca de su dignidad profesional. Ya en 1730, el joven pintor lograba introducir su autorretrato dentro del *Ingreso de san Luis Gonzaga al noviciado*, una composición original pintada por encargo de los jesuitas para la iglesia del Colegio Máximo de San Pablo.[9] Aunque el pintor se sitúa en un discreto segundo plano con relación a los donantes, su austero atuendo, así como la compostura de su lenguaje corporal –todos gestos de retórica modestia–, resultan elocuentes. En un momento decisivo para su despegue

profesional, el artista reeditaba para sí el prototipo del pintor-hidalgo forjado por Francisco de Escobar un siglo atrás, al inicio de la serie franciscana. Esa imagen actualizada del artista culto dieciochesco podía proyectarse así a los numerosos seguidores de un maestro como Lozano, cuyo prestigio iba directamente asociado con la calidad de sus comitentes pero también con una defensa de la nobleza del oficio que, a falta de un discurso teórico escrito, buscó apoyarse en argumentos visuales.

Esa postura alcanzaría un momento culminante en 1760, cuando el maestro limeño exhibió una composición alegórica de *La Envidia* –hoy perdida–, durante las fiestas de la ciudad por el ascenso al trono de Carlos III.[10] Su exaltación simbólica de la pintura como "reina de las artes" se articulaba claramente con las aspiraciones sociales de los sectores criollos ilustrados y, por tanto, dejaba implícita la idea de que las castas estaban excluidas de su ejercicio. Diez años después, el propio Lozano recibía del virrey Manuel de Amat la difícil tarea de poner rostro a esas múltiples mezclas raciales o castas, luego de mucho tiempo en que el discurso oficial evadiera abordar el tema directamente para englobar esa diversidad bajo la denominación genérica y peyorativa de "la plebe".

Presentada a la manera de grupos familiares que encarnan secuencias genealógicas, la serie de castas de Lozano tiende a mostrar a lo español como indispensable factor de ascenso social: su reiterada mezcla con las otras razas conduciría, así, a un progresivo "blanqueamiento". El resultado final eran los denominados "gente blanca", o "quasi limpios de su origen", cuya vestimenta y joyas permitían identificarlos con el sector más encumbrado de la sociedad limeña (lienzos n°s 7 y 15). En el fondo, el argumento sugería la ineludible presencia de sangre africana e indígena entre la élite criolla, por lo que esa iniciativa de Amat ahondó sus diferencias con los poderes locales. Se explica así que en el *Drama de dos palanganas* (1776), uno de los principales voceros de la aristocracia criolla –el marqués de Sotoflorido– no dudara en calificar las obras remitidas por el virrey a la corte de Madrid como una "mala pintura que hizo de este Nuevo Mundo, sacándolos a todos de sangre de indios o de negros, y poniendo los blancos al cabo de cuatro o cinco mezclas, que envió a España para descargo de su nobleza".[11]

Dentro de ese esquema jerárquico, es claro que la "nación africana" ocupaba el último peldaño. Pero los resultantes de sus mezclas con otras etnias eran considerados aún más "indeseables" que los individuos de raza pura. Se desprende así del aire de inocencia que asume la pareja de esclavos cristianizados de Guinea (lienzo n° 8), en comparación con las uniones de negros con españoles e indios (lienzos n°s 9 y 19). En estas últimas afloran los tópicos negativos –desde la vagancia hasta los vicios más degradantes– que se atribuían a las castas. De hecho, la pintura del "zambo de indio" podría ser vista como el preludio de una escena de violencia familiar: un prejuicio compartido con la sociedad novohispana, en cuyos cuadros de castas el maltrato doméstico suele asociarse con las mixturas raciales que incluyen componentes negros.[12]

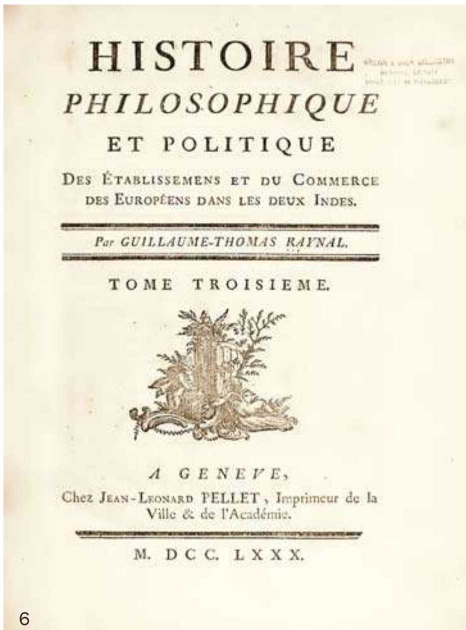
Esos rasgos "plebeyos" resultaban incompatibles, desde luego, con el decoro invocado tradicionalmente por los pintores limeños de primera línea. Al avanzar el siglo XVIII, estos optarían por denominarse "profesores del arte" para subrayar así el carácter intelectual de su actividad y diferenciarla de otras ocupaciones puramente mecánicas. Sin embargo, la composición del gremio tendía a ampliarse inexorablemente, anunciando el radical relevo étnico experimentado por los talleres limeños al producirse el cambio de siglo. Entre los miembros de la generación que siguió a Lozano ya se dejaba entrever ese panorama cambiante, como consecuencia de la progresiva relajación de las normas

◄ Fig. 4. Cristóbal Lozano. Autorretrato, detalle de la composición San Luis Gonzaga ingresa al seminario, 1770. Iglesia de San Pedro, Lima.

Páginas siguientes:
► Fig. 5. José Joaquín Bermejo. Visita de san Pedro Nolasco al santuario de la Virgen de Montserrat, circa 1786-1790. Óleo sobre lienzo. Convento de la Merced, Lima.







HISTOIRE
PHILOSOPHIQUE
ET POLITIQUE
DES ÉTABLISSEMENS ET DU COMMERCE
DES EUROPÉENS DANS LES DEUX INDES.
Par GUILLAUME-THOMAS RAYNAL.
TOME TROISIEME.
A GENEVE,
Chez JEAN-LEONARD PELLET, Imprimeur de la Ville & de l'Académie.
M. DCC. LXXX.

6



7

▲ Fig. 6. Abate Raynal. Histoire philosophique et politique des Indes, 1780 (portada del tomo III).

▲ Fig. 7. Jean Michel Moreau el joven. Un inglés de Barbados vende a su concubina, 1780. Grabado calcográfico inserto en la obra del abate Raynal.

gremiales y del empeñoso ingreso de las castas afrodescendientes hacia la práctica profesional de la pintura, que durante mucho tiempo había sido bastante menos accesible para sus miembros que otras disciplinas artísticas, como la arquitectura, la ebanistería y la ensambladura de retablos.[13]

Esa novedosa diversidad se hará patente al ejecutarse la serie hagiográfica de San Pedro Nolasco, destinada a decorar el claustro principal del convento limeño de la Merced. Ejecutado entre 1786 y 1792, el ciclo pictórico mercedario lograría congregar a los más destacados continuadores de Lozano en el campo de la representación religiosa. Mucho tiempo después, al hacer un recuento de la pintura colonial tardía, el pintor académico Francisco Laso recordaba a los participantes en dicha obra, cuyos nombres decidió rescatar por considerarlos "pintores nacionales" dignos de memoria.[14] En su conocido artículo –titulado, significativamente, "Sobre bellas artes"– Laso menciona a Julián Jayo, natural de Chilca, al huamanguino Juan de Mata Coronado y a José Joaquín Bermejo, trujillano, cuyas firmas permanecían visibles en algunos lienzos. Pero la procedencia de estos debió recogerla de la tradición oral conservada hasta entonces por la comunidad religiosa y por algunos vecinos de Lima. [15] Si bien Laso no especifica su filiación étnica, se sabe que los dos primeros eran indígenas –uno limeño y noble, el otro andino–, mientras que el tercero ha podido ser identificado no hace mucho como afrodescendiente oriundo de la Intendencia de Trujillo. El traslado de Bermejo a la capital pareciera marcar el inicio de una nutrida migración de artífices pardos procedentes de la costa norteña que se haría aún más notoria en el transcurso de la generación siguiente.

José Joaquín Bermejo y la "plebe ilustrada"

En efecto, durante el último tercio del siglo XVIII Trujillo y su región se iban convirtiendo en un espacio especialmente propicio para la movilidad social y el empoderamiento de las castas. Algunos indicios asoman con claridad en las acuarelas que acompañan la extensa visita pastoral del obispo ilustrado Baltasar Jaime Martínez Compañón, emprendida entre 1782 y 1790. Esas imágenes evidencian la visibilidad alcanzada por ciertos individuos afroperuanos, a menudo en relación con el florecimiento artístico y con el progreso material impulsados por el prelado. A partir de esos años se consolidará en la vasta diócesis trujillana un núcleo notable de "pardos libres", como el alarife Evaristo Noriega o el músico Onofre de la Cadena, este último considerado uno de los casos más resaltantes de la relevancia social obtenida por miembros de las castas en el contexto del "siglo de las luces".[16]

A la luz del conocimiento actual, es posible incluir dentro de esa peculiar categoría a José Joaquín Bermejo, quien debió sortear más de un obstáculo antes de trasladarse a Lima y convertirse en profesional del arte. Uno de los escollos más difíciles era, sin duda, la obtención de su libertad, que favoreció su desempeño como pintor. Su probable partida de bautismo precisa que habría nacido en Lambayeque el 29 de diciembre de 1752 y que sobre él pesaba la condición de "mulato esclavo". El mismo documento especifica, además, que era "hijo natural" de una esclava llamada Ana María Bermejo, quien a su vez había adoptado el apellido de su propietaria, Mariana Bermejo.[17]

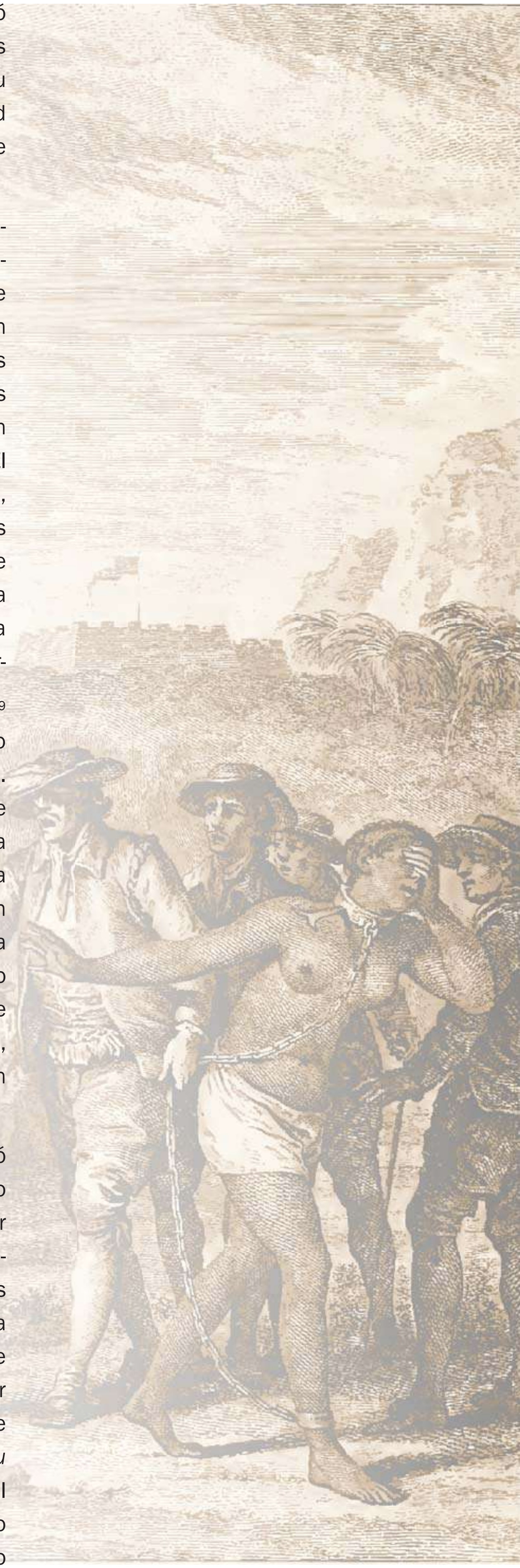
Es del todo probable que el aspirante lambayecano fuera uno de los últimos aprendices que ingresaron al obrador de Lozano, tal vez hacia 1770. Sin embargo, no tardaría en ser reconocido entre sus seguidores más notables. Solo un año después de la muerte del maestro, en 1777, Bermejo era convocado al palacio virreinal para decorar el ga-

binete que se iba acondicionando para la esposa del marqués de Guirior, donde pintó “paisajes chinescos”, una temática que denota la familiaridad del joven oficial con los novedosos repertorios ornamentales del rococó europeo.[18] En el campo del retrato, su conocimiento de las fórmulas fijadas por Lozano le permitió copiar con gran habilidad las efigies del oidor Pedro Bravo de Lagunas (1778) y del virrey José Antonio Manso de Velasco, siguiendo casi literalmente los originales del maestro.

Casos como el de Bermejo evidencian un desplazamiento laboral y social sin precedentes, que los principios de la Ilustración facilitaban al promover la divulgación del conocimiento científico y de la práctica artística entre públicos más amplios. La relación entre miembros de la plebe y el horizonte intelectual de la Ilustración estaba condicionada, sin embargo, por los márgenes de una rígida estratificación social. Son precisamente esas limitaciones las que modulan la naturaleza y los alcances de la inserción de aquellos personajes en la cultura de su tiempo. En ese sentido, la participación de Bermejo en un proyecto de tanta trascendencia como el ciclo mercedario ofrece un indicio llamativo. El pintor incluyó en uno de los lienzos a su cargo a un mozo de caballos de origen africano, cuyo impactante verismo –potenciado por el hábil estudio de los animales captados en escorzo– resulta algo insólito en el contexto de la pintura limeña dieciochesca. Este personaje, elegantemente uniformado, acompaña al protagonista central en la escena que narra *La visita de san Pedro Nolasco al santuario de la Virgen de Montserrat* (circa 1786/1790). Su atuendo recuerda la afectada elegancia atribuida a los “petimetres” pardos, que empezaban a constituir un tópico entre los viajeros y escritores del momento.[19]

Introducir a un plebeyo contemporáneo y local en medio de un episodio hagiográfico ambientado en el medioevo europeo constituía, de hecho, un alarde de destreza pictórica. Aunque sería aventurado interpretarlo como una auto representación –tal vez haciéndose eco del juvenil guiño visual de Lozano en la serie de San Luis Gonzaga–, no se trataría de un tipo genérico sino de un retrato “del natural”. Tampoco es difícil intuir en esta licencia narrativa un grado de empatía con su modelo, quien quizá guardase relación directa con Bermejo. En ese sentido, no sería casual que este haya optado por colocar a un afroperuano junto a san Pedro Nolasco en un momento crucial de su historia: cuando el futuro santo promete a la Virgen de Montserrat abandonar el mundo y dedicarse de lleno a la vida espiritual. Era el primer paso hacia la fundación de la orden mercedaria, denominada “redentora de cautivos”, cuya tarea principal consistirá, precisamente, en la liberación de los esclavos cristianos en territorios dominados por los infieles.

Ese tipo de obra no apelaba a la copia literal de grabados europeos, lo que contribuyó a cimentar el prestigio del pintor en un medio ávido de novedades estéticas. Siguiendo una modalidad usual entre sus colegas del Viejo Mundo, Bermejo más bien optó por combinar y reelaborar diversas fuentes gráficas, a fin de formular composiciones originales en las que podía insertar fragmentos de su propio entorno. Así, por ejemplo, es bastante probable que la figura del santo Nolasco en la citada escena fuese una ingeniosa reelaboración del personaje que aparecía en una estampa reciente referida al tráfico de esclavos: *Un inglés de Barbados vende a su concubina*. Esa lámina, original del pintor y grabador francés Jean Michel Moreau el joven (1741-1814), ilustra el libro del abate Guillaume-Thomas Raynal *Histoire philosophique et politique des etablissemens et du commerce...dans les deux Indes* (Ginebra, 1780). [20] Se trata de la tercera y más radical edición de un texto prohibido por la Inquisición, que debió circular de modo subrepticio entre los vecinos ilustrados de la capital. Tanto la postura del personaje como el fondo



rocoso guardan sorprendente parecido con esos mismos elementos en el lienzo donde Bermejo representa al fundador de los mercedarios descendiendo de su caballo en las faldas de la montaña de Montserrat, junto con un mulato que –en obvia contradicción con la verdad histórica– hace las veces de su criado. No deja de ser relevante que esa probable fuente de inspiración justamente representase la venta de una esclava africana por parte de su amante europeo.

¿Cómo pudo Bermejo tener acceso a una fuente gráfica no solo relativamente reciente sino además prohibida? Tal vez la red de relaciones sociales y de contactos intelectuales que enmarcaron su actividad arroje alguna luz al respecto. Aparte de su probable trato con Francisco Antonio Ruiz Cano –intelectual orgánico de la élite criolla e impulsor decidido del gusto modernista, a quien retrató–, surgen de su entorno otros personajes singulares. Por ejemplo el panameño Joaquín Alzamora, hombre informado, de trayectoria cosmopolita y mulato como él. Había trabajado en Cádiz como secretario del viajero y naturalista español Antonio de Ulloa antes de convertirse en mayordomo del virrey Manuel de Guirior, lo que determinó su traslado a Lima. Alzamora acreditaba notables conocimientos de latín y álgebra, además de dominar el francés. Esto último explicaría también su amistad con un grupo de franceses residentes en Lima, quienes durante los últimos meses seguían con interés las noticias sobre la revolución que había terminado violentamente con el sistema monárquico en su país. [21]



Los conflictivos vínculos de este personaje con el pintor afloran de una indagación judicial abierta por el año 1794, contra un grupo de vecinos de Lima acusados de simpatizar con la Revolución Francesa y de celebrar en privado la decapitación de los monarcas en París. Bermejo participó como testigo, corroborando los términos de la denuncia. De acuerdo con su versión, el día indicado acudió a casa del francés Fournier, propietario de la posada *El caballo blanco*, en compañía de un amigo cercano, el escultor criollo José Andrés Xaramillo, y del mencionado Alzamora. Su propósito era cobrar una pintura realizada a pedido del hostelero, cuyo tema no especifica. Luego, todos fueron invitados a la trastienda del establecimiento, donde un grupo de franceses se habría reunido a cenar y a brindar “en nombre de la libertad”, tras enterarse de la reciente ejecución de la reina María Antonieta, como consecuencia de una condena dictada por los jueces revolucionarios.

Bermejo coincidía con Xaramillo en señalar a Alzamora como “francófilo” y entusiasta partidario de las ideas de los modernos filósofos, al punto de guardar un retrato de Voltaire debajo de su almohada. Días después, al incautar la habitación del sospechoso, fue encontrada una imagen del pensador francés –con toda probabilidad una estampa calcográfica–, junto con varios libros y discursos revolucionarios prohibidos, que habrían sido copiados por Alzamora de unos originales cuya procedencia no pudo determinarse. Por su parte, los acusados y sus defensores procuraban descalificar a los artífices, apoyándose en el testimonio de prominentes aristócratas criollos, quienes sostuvieron que la acusación provenía de “personas del bajo pueblo a quienes les gustaba beber”. [22] A ello se sumaría el agravante de la animadversión personal de Bermejo contra Alzamora, originada en una rivalidad amorosa. Por añadidura, varios testigos calificaron a Bermejo como “borracho” y “droguero”, al desautorizar unas acusaciones que consideraban basadas en simples rumores y por tanto ajenas al rigor exigible a los jueces en el “siglo ilustrado”. [23]

Más allá del confuso incidente, se deja entrever el reconocimiento que algunos individuos de las castas iban logrando durante la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a sus conocimientos o a su talento artístico. Aunque violentamente enfrentados, Alzamora y

Bermejo eran en sí mismos ejemplos de ese desplazamiento social. Es posible deducir también que las nuevas corrientes artísticas eran indesligables de la circulación de ideas y noticias políticas provenientes de una Europa permeada por el discurso liberal y la moderna filosofía. No sería casual, por tanto, que en un momento de auge para los ilustrados, cuando la Sociedad Amantes del País y la publicación del *Mercurio Peruano* eran auspiciadas por el virrey Gil de Taboada y Lemos, Bermejo expusiera ante este sus méritos para solicitarle lo nombrase "maestro mayor del arte de la pintura", título más bien honorífico que ayudaría a consolidar su imagen pública. Para ello ofrecía trabajar las obras que requiriese el gobierno por la mitad del precio en que fueran tasadas por el real cuerpo de ingenieros, a lo que accedió el gobernante y le otorgó el título en 1792.[24] Cuatro años después, al firmar el retrato de *Juan José de la Puente Ibáñez de Segovia*, (1796), su última obra fechada, Bermejo se titulaba "maestro mayor de las reales obras y de pintores de esta ciudad", privilegio que debió suscitar recelos entre sus colegas criollos. Todas esas circunstancias permiten atisbar a un individuo emergente y estrechamente conectado con la efervescencia ideológica del momento, cuya actividad parece haberse desenvuelto en los márgenes de lo que Estenssoro ha definido como "plebe ilustrada"[25].



8

▲ Fig. 8. Pedro Díaz. Virrey Fernando de Abascal y Sousa, 1806. Óleo sobre lienzo. Facultad de Medicina de San Fernando, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Entre el fidelismo y la independencia: el relevo étnico

Si durante el último cuarto del siglo XVIII la posición de un mulato como Bermejo entre los pintores capitalinos de primera fila era más bien excepcional, pocas décadas después el predominio de los "pardos libres" sería una realidad palpable. El posicionamiento de una nueva generación de artífices, en gran medida integrada por hijos y nietos de esclavos, motivaría desconfianza y pesimismo entre las autoridades virreinales. Se iban consolidando ciertos prejuicios en torno a la práctica de esos oficios por parte de quienes se creía inclinados al ocio y a los vicios atribuibles a la "plebe". En su detallada *Memoria de gobierno*, el virrey Fernando de Abascal recoge el estereotipo negativo que pesaba sobre los artesanos peruanos de su tiempo, anotando que "el jornal de un Artista, o Mecánico desigual también, a sus pequeñas necesidades, le basta para vivir en el ocio, y en los vicios dos y tres días de los Seis útiles de cada Semana".[26]



▲ Fig. 9. Mariano Carrillo. Rosa Catalina Vásquez de Velasco y Peralta, 1812. Casa de Ejercicios de Santa Rosa, Lima.

Desde esa perspectiva, el gobernante recogía la convicción, generalizada en su tiempo, de que ni las artes ni los oficios mecánicos pudiesen "ser objeto de las esperanzas del Perú, de aquí es que no se hayan cultivado ni proporcionádole medios para su adelantamiento". A su juicio, ese desinterés –implícitamente atribuido a los sectores criollos– habría originado el "abandono que se ha hecho de las [artes] en manos de gentes de color, desaplicadas por lo común y viciosas, sin sugeción en el tiempo de su aprendizaje a los Maestros y estos sin más luces que para manejar torpemente el compás y la esquadra sin herramientas propias, sin ideas del dibujo, ni exemplares a la vista para la imitación". A todo ello atribuía el "mayor abatimiento y oscuridad de las Artes", sin dejar de reconocer que "a exfuerzo de esos mismos hombres se ven, aunque rara ves, algunas obras de tal manera perfectas y acabadas". [27]

Sin duda Abascal se refería a las contradicciones que había observado durante su gobierno (1806-1816) en el diseño y la producción de objetos artísticos, pues a lo largo de ese agitado decenio acometió –sobre todo en Lima– un ambicioso programa de obras públicas y de renovación urbana. Ese proceso comprendió la introducción del neoclasicismo que, bajo el lema canónico del "buen gusto", marcaría un rumbo opuesto a las arraigadas tradiciones barrocas. Ante la carencia de una estructura institucional que impulsara tales cambios, el liderazgo de las nuevas ideas estéticas recayó en el clérigo vasco Matías Maestro (1766-1835) y en el pintor andaluz José del Pozo (1757-circa 1830), dos artistas peninsulares establecidos en la capital a partir de la década de 1780. A ellos podría sumarse una personalidad menos conocida, el catalán Félix Batlle (1796-1812), quien aportó labores de pintura a la reforma neoclásica del templo de San Pedro.[28] Todos ellos trabajaron en estrecha relación con las elites ilustradas de la ciudad, y a menudo bajo el patrocinio de la autoridad secular y religiosa, pero tuvieron que apoyarse, necesariamente, en la reconversión de la mano de obra local. La mayor consecuencia fue un ciclo artístico de carácter marcadamente oficial que articuló la ofensiva simbólica del fidelismo, mientras la ciudad se iba convirtiendo en el bastión regional de un imperio ultramarino al borde del colapso.

Como era de esperarse, hubo desfases entre aquellas personalidades de formación europea y un artesanado en el que predominaban las castas, cuyas prácticas tradicionales permanecían básicamente inalteradas. Dentro de ese panorama podrían entenderse la coexistencia de desarrollos paralelos y las hibrideces estilísticas propias del periodo. Así, por ejemplo, uno de los principales ejecutores de los diseños de Maestro en la ensambladura de retablos fue el carpintero Jacinto Ortiz, pardo libre de larga actuación como maestro de obras del cabildo limeño. En la pintura, en cambio, el arribo de José del Pozo –formado en la Academia de Sevilla– significaba un último agente de renovación desde el lado europeo. Aunque gozó de una sostenida fortuna crítica entre los voceros de la cultura letrada, la obra de Pozo se concentró en los programas iconográficos del

fidelismo, por lo general circunscritos al ámbito religioso, o en piezas de gran visibilidad pública, como el nuevo telón de boca del Teatro Principal (1814). [29] En cambio, el maestro andaluz no lograría desplazar la vigorosa tradición retratística de Lima, como lo demuestra la prolongada preferencia del cabildo y la aristocracia limeños por alguien como Pedro Díaz. Ello se verá reflejado en las series dinásticas de la nobleza local y en la galería de virreyes, donde el pintor criollo mantuvo durante mucho tiempo una posición de virtual exclusividad.[30]



10

▲ Fig. 10. Mariano Carrillo. Matías de Querejazu y Santiago Concha, 1814. Casa de Ejercicios de Santa Rosa, Lima.

Entre tanto, a inicios del siglo XIX, dentro del propio taller de Díaz se hacía evidente un recambio simultáneamente generacional y étnico. Diversas circunstancias –entre ellas el acentuado parentesco estilístico de las obras juveniles del pardo libre José Gil de Castro (1785-1837) con la manera tardía de Díaz– dejan en claro una indudable relación maestro-discípulo entre ambos. Gil provenía de una familia de artesanos trujillanos y tanto su madre, María Leocadia Morales, como su hermano mayor, Juan José, nacieron esclavos pero fueron liberados de esa condición gracias al esfuerzo conjunto de sus parientes.[31] Otros factores decisivos serían la participación de Gil en la milicia –que, según todos los indicios, lo aproximó a ciertos aspectos de la cartografía y la cosmografía–, así como un exigente entrenamiento pictórico, que determinó su temprana cercanía laboral con los maestros más cotizados de la ciudad.

Efectivamente, hacia 1807 ya estaba Gil trabajando al lado de Pedro Díaz, cuando la orden dominica emprendía la renovación de la capilla de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, en la recoleta de Santa María Magdalena. Además de pintar una serie de exvotos o milagros relacionados con esa advocación, Gil se haría cargo entonces de una tarea especializada pero menor: "aparejar" los lienzos donde habrían de ejecutar sus encargos José Leandro Cortés y Julián Jayo.[32] Un lustro después, Gil de Castro abandonaba Lima para establecerse en Santiago de Chile. Es posible que esa decisión obedeciera, en última instancia, al deseo de hacerse un lugar como retratista independiente, aunque tampoco es improbable que llegara como parte de una tropa contrainsurgente, antes de incorporarse al Ejército patriota de Chile.[33]

Cuando Pezuela sucedió a Abascal como virrey del Perú, en octubre de 1816, la actividad artística de Lima se encontraba retraída, en medio de un clima generalizado de guerra y crisis económica. Para entonces Pedro Díaz había muerto o estaba inactivo, mientras que Gil iniciaba su larga estancia en Santiago. Esas circunstancias hicieron que Mariano Carrillo (ca. 1761-1825), otro pardo libre, se situase repentinamente como retratista de la corte, aun cuando carecía de la destreza de sus predecesores. Oriundo de Guayaquil, Carrillo debió trasladarse muy joven a Lima, donde quizá haya aprendido el oficio.[34] En un primer momento acometió obras menores, como la cartela que en 1793 pintaba para la archicofradía del Rosario de españoles, en el templo de Santo Domingo, comisión que demuestra la importancia otorgada a los conocimientos caligráficos como parte del bagaje exigido a los pintores locales.[35]

▼ Fig. 11. Mariano Carrillo. José de San Martín, Protector del Perú, 1822. Óleo sobre lienzo. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.

► Fig. 12. Mariano Carrillo, retocado por Julián Jayo. Virrey Joaquín de la Pezuela, 1816-1820. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

En las décadas siguientes, los primeros retratos de Carrillo permiten suponer una relación cercana con el estilo tardío de Pedro Díaz. Esa filiación se advierte claramente en los lienzos que representan a *Rosa Catalina Vásquez de Velasco y Peralta* (1812) y al clérigo *Matías de Querejazu y Santiago Concha* (1814), fundadores de la Casa de Ejercicios de Santa Rosa de Lima. Ambas obras dan cuenta, además, de una clara sintonía con los lineamientos del "buen gusto", lo que pudo favorecer la designación de Carrillo como retratista oficial en tiempos de escasa actividad pictórica. Así, en 1816 era convocado para pintar la efigie de Joaquín de la Pezuela destinada a presidir su ceremonia de recepción en la universidad de San Marcos.[36] Con toda probabilidad se trata de la misma pintura que cuatro años después, en 1820, era incorporada a la histórica galería de los virreyes, en el palacio de gobierno, quizá poco después de la destitución de Pezuela y su reemplazo por La Serna. En ese momento el lienzo experimentó significativas modificaciones a cargo del maestro indígena Julián Jayo, al punto que este lo volvió a firmar y fechar.

Cuando San Martín entró con sus tropas a Lima, en junio de 1821, el miedo, el desconcierto y la incertidumbre cundían en una población acostumbrada a un discurso oficial radicalmente opuesto a los movimientos insurgentes y al despliegue de la retórica fidelista en el campo de la representación artística. El propio José del Pozo –autor de una apoteosis votiva de santa Rosa de Lima como reacción a la presencia de la Escuadra Libertadora en la costa central del Perú– quizá haya optado en un primer momento por retirarse junto con las tropas españolas en dirección a la sierra, con lo que Mariano Carrillo era uno de los pocos retratistas que permanecían en la ciudad y manifestó su adhesión a la causa patriota suscribiendo el Acta de la independencia.[37] Además de Carrillo dejaron su firma en el documento varios otros artífices, entre ellos el maestro indígena Julián Jayo, último discípulo directo de Cristóbal Lozano, quien estampaba su temblorosa rúbrica poco tiempo antes de morir.[38]



11

No debe sorprender, por tanto, que fuera Carrillo quien plasmara la imagen oficial del Protector por disposición del cabildo, continuando una práctica protocolar de origen virreinal. Poco antes de que San Martín partiera definitivamente del Perú, en setiembre 1822, la corporación municipal hacía pintar el retrato del Libertador y primer jefe de Estado del Perú independiente. Es una obra de marcado aire *naif*, realizada en muy breve lapso, y así lo refleja su factura extremadamente sintética. A instancias de sus comitentes, Carrillo reutilizó un antiguo retrato del virrey Abascal que colgaba en la sala de sesiones del Ayuntamiento.[39] Esa circunstancia aparecía mencionada en un documento oficial de 1823 y logró corroborarse gracias a los estudios técnicos que –mediante el uso de placas radiográficas– rescataron la efigie subyacente. Se presume obra de Pedro Díaz, y en ella Abascal aparece, con toda probabilidad, junto a una de sus hijas.[40] Aun cuando la previsible escasez de lienzos adecuados justificaba ese reciclaje, el gesto obedecía también

a una política de sustitución simbólica impulsada por el clima político del momento. De hecho, el *San Martín* de Carrillo –hoy en el Museo Histórico Nacional de Santiago–. estaba destinado a presidir la sala de sesiones del cabildo, en el mismo lugar de honor tradicionalmente ocupado por la efigie del virrey, en calidad de *alter ego* del monarca.



Al emprender esta pintura, que marcaba un punto de quiebre con relación a sus precedentes virreinales, Carrillo debió tener en cuenta indicaciones precisas del Protector o de su entorno. Como se recuerda, San Martín consideraba un objetivo prioritario de su gobierno desterrar los emblemas del Antiguo Régimen y reemplazarlos por otros que identificaran al Perú como país independiente. De ahí que se hayan suprimido los tradicionales componentes del atrezo cortesano –como el cortinaje y la palaciega columna marmórea–, para colocar al personaje en relación con la victoria de patriota del 19 de setiembre de 1821, al recuperar las fortalezas del Callao que permanecían en manos de los realistas. La presencia de esos barcos y del puerto limeño en la habitual escena del fondo contribuía a subrayar el carácter transitorio de la misión sanmartiniana en el Perú, confirmado por el tenor de una concisa cartela en la cual anuncia que, tras proclamar la independencia, había "llegado al término de sus aspiraciones". Por su carácter fundacional, esta obra colocaba a Carrillo en una posición ventajosa dentro de la compleja coyuntura, al igual que a otros afroperuanos como Jacinto Ortiz, maestro de obras del cabildo y asimismo firmante del Acta de la independencia, con quien debió tener trato personal. Ortiz fue responsable de los estrados y otras arquitecturas efímeras que se erigieron en varios espacios públicos de Lima durante los actos del 28 de julio de 1821 y en los días siguientes.[41] Todo ese aparato simbólico se desarrollaría en un clima de obligada celeridad, e incluso de improvisación, debido a la amenaza constante de una contraofensiva realista sobre la capital. Significativamente, a partir de entonces no habrá más noticias acerca de Carrillo, quizá a causa de los azares de la guerra, o bien por verse profesionalmente desplazado tras el retorno a Lima de José Gil de Castro y el inicio de la etapa bolivariana, que marcan el inicio de un intenso ciclo iconográfico al servicio de la revolución independentista y sus caudillos.


SIMON BOLIVAR
Natus in urbe Caraccæ
Mense Julii 25 AD 1783
Obiit in Agello Divi Petri
prope urbem Sanctæ Martæ
Mense Decembris AD 1830
DUX PRÆCLARUS
CIVIS INTEGER
LIBERATOR
et
PATER PATRIÆ
"Retrato mio hecho
en Lima, con
la más grande
exactitud y
semejanza"
S. Bolivar.
SIMON BOLIVAR
LA REPUBLICA DE BOLIVIA
AGRADECIDA
AL HEROE
CUYO NOMBRE LLEVA

El ideal republicano: expectativas y contradicciones

Desde un punto de vista teórico, los cambios políticos impulsados por la independencia y por la instauración del sistema republicano con la Constitución liberal de 1823 dejaban abierto un margen de ascenso social inédito para los afrodescendientes y las castas en general. Hubo pasos importantes en esa dirección, como el decreto de la "libertad de vientres", promulgado por San Martín en agosto de 1821, o la liberación ofrecida a los esclavos que se incorporasen al ejército emancipador. No parece haber sido fortuito, por tanto, que justamente cuando Lima se convertía en el epicentro de la independencia sudamericana, Gil de Castro volviera de Santiago, de seguro alentado por las posibilidades que le ofrecía su ciudad natal en ese nuevo contexto.

De hecho, el caos desatado por la prolongada guerra entre realistas y patriotas parecía acortar ciertos abismos sociales. Aparte del temor que despertaban el bandolerismo y las montoneras protagonizados por afrodescendientes, estos se iban incorporando dentro de las esferas militar y cívica del nuevo régimen. Incluso se daba el caso del tucumano Bernardo de Monteagudo, abogado mulato y polémico hombre de confianza del Protector, quien consiguió situarse en los más altos niveles de la política peruana. Precisamente por la época en que Gil de Castro pintaba al Supremo Delegado José Bernardo de Tagle, este destituía a Monteagudo como Ministro del Interior en ausencia de San Martín. El enfrentamiento entre los sectores dirigentes de Lima y el consejero sanmartiniano había llegado entonces a un punto crítico. Aunque la causa inmediata del rechazo contra Monteagudo era su radical antihispanismo y la consiguiente dureza de sus medidas contra los vecinos españoles de Lima, obviamente su ascendencia africana contribuía a potenciar esa animadversión. Los numerosos enemigos de Monteagudo solían echarle en cara su comportamiento como "un hombre de otra clase". Haciéndose eco de tales rumores, el viajero francés Gabriel Lafond, llegaría a decir que Monteagudo ostentaba "en su plenitud el carácter pérfido y cruel de zambo y la imaginación ardiente y ambiciosa de la mayor parte de mulatos de casta intermedia, que no aspira a librarse del yugo de los blancos sino para gobernar a su vez la clase negra y dar vuelo a sus instintos de dominación y orgullo."[42] Su fisonomía tampoco mereció ser plasmada por los pintores contemporáneos y solo ha llegado hasta nosotros un presunto retrato póstumo bastante tardío, mientras que la imagen de su pareja peruana, la criolla María Abascal, sería perennizada tiempo después por Pablo Rojas.[43]

Es evidente que, a lo largo de su ejercicio profesional, el propio Gil de Castro debió moverse dentro de ese ambiente social contradictorio. Así pues, la idea de una igualdad nominal parecía posicionarlo en un lugar expectante dentro de los círculos oficiales, según deja entrever él mismo a través de los cargos y honores patrióticos puntualmente enumerados junto con las firmas de sus cuadros.[44] No obstante, al mismo tiempo es posible constatar la virtual y llamativa ausencia de su nombre en casi toda la documentación de época y en las distintas formas de reconocimiento que recibían los veteranos de la independencia y fundadores de la república. Todo ello resulta aún más paradójico si se considera el volumen de su producción durante esos años de plenitud –favorecida por la confluencia en la capital peruana de las corrientes libertadoras del norte y el sur–, además de la preferencia demostrada por las elites criollas, lo que otorgaría a la personalidad de Gil de Castro una proyección continental sin precedentes.

En un primer momento, su ligazón con el liderazgo de Simón Bolívar y con el estado mayor del Ejército Unido Libertador marcó la tónica de su obra peruana y lo obligó a

◄ Fig. 13. José Gil de Castro. Simón Bolívar, 1825. Óleo sobre lienzo. Casa de la Libertad, Sucre.

▼ Fig. 14. José Gil de Castro. Simón Bolívar, circa 1823-1825. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Lima.



14


EL PERÚ RECUERDA LOS HECHOS HEROICOS VENERANDO A SU LIBERTAD
SIMON
BOLIVAR
LIBERTADOR
COLOMBIA Y DEL PERÚ.
en Caracas el 24 de Julio de 1783.
en la hacienda de San Pedro
de la ciudad de Santa Marta,
el 17. de Diciembre de 1830.
Fue admirable por su vator.
integridad y civismo,
dignos de imitarse
por los americanos.
á Lima el 1º. de Set.e de 1823.





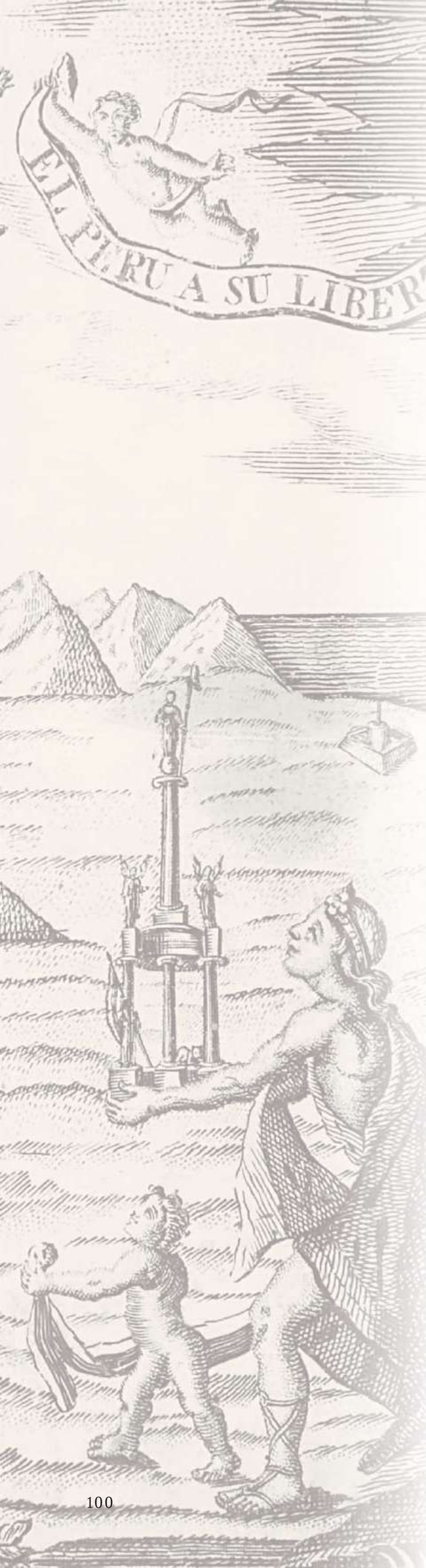
reformular los esquemas de la tradición cortesana. A diferencia de la parquedad iconográfica que caracteriza al periodo sanmartiniano, el culto al Libertador caraqueño fue activamente impulsado en el Perú desde antes de su llegada a Lima y Gil de Castro cumpliría un papel determinante dentro de esa campaña. Aparte de la multiplicación de sus retratos de busto, basados en modelos norteños, después de la victoria de Ayacucho hizo dos retratos del natural con una misma composición que fijaron el prototipo heroico del Libertador. El propio Bolívar consideraba a los lienzos hechos en la quinta de la Magdalena "de la mayor exactitud y semejanza". [45] Esa impactante imagen se difundió a través de un grabado inglés y precedió a la versión definitiva que realizará el propio Gil en 1826, para presidir el salón de recepciones del Palacio de Gobierno. En estos últimos lienzos se intuye una tendencia a idealizar la fisonomía del caudillo, pero sobre todo a contrarrestar los ataques racistas de sus adversarios peruanos. Como es sabido, quienes cuestionaban la autoridad absoluta de Bolívar en el país hacían constante referencia a su supuesta condición de zambo o mulato, lo que en última instancia ponía en duda su pertenencia real a la elite caraqueña de la cual provenía.

◄ Fig. 15. José Gil de Castro. Simón Bolívar, circa 1826. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 16. Pablo Rojas. Simón Bolívar, 1825. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

► Fig. 17. Francis Martín Drexel. Simón Bolívar, 1826. Óleo sobre lienzo. Casa de la Libertad, Sucre.

Ese tipo de diatribas encontraría su expresión más atrabiliaria en las *Memorias de Pruvonena*, escritas por un archienemigo suyo, el mariscal José de la Riva-Agüero y Sánchez Boquete.[46] Primer presidente del Perú, destituido por el Congreso y condenado por el Libertador, Riva-Agüero acusaba a Bolívar de presentarse falsamente como miembro de la aristocracia criolla de la que él se consideraba heredero. A su juicio, esa impostura formaría parte de un plan oculto consistente en contraer matrimonio con una princesa europea y proclamarse rey de los territorios sudamericanos bajo su influencia. "Todos los que conocen a Bolívar y a su familia –sentenciaba Riva-Agüero–, excepto sus compañeros en esta farsa, saben que él no podía ser bueno para lacayo de un monarca de





Europa, porque su color no era la [sic] de sus lacayos europeos". A fin de corroborar sus afirmaciones, concluía recurriendo al testimonio de sus contemporáneos: "Apelamos a cuantas personas lo hayan conocido, a que digan si su color, su pelo y toda su fisonomía, no estaban cantando que tenía más sangre de Guinea que de España."[47]

Por su parte, los seguidores del Libertador promovieron imágenes de aparato y composiciones alegóricas que exaltaban su figura, apelando a un repertorio simbólico equivalente al utilizado por los líderes del Antiguo Régimen. Es significativa, en ese sentido, la convocatoria del cabildo limeño a Pablo Rojas para pintar dos composiciones alegóricas a modo de "transparentes", que fueron exhibidas durante una función nocturna celebrada en los corredores del Ayuntamiento el 6 de febrero de 1825, con ocasión del cumpleaños de Bolívar. Ambas pinturas se perdieron y solo es posible imaginar el aspecto que ofrecía una de ellas gracias a la estampa que abrió Marcelo Cabello, grabador mulato considerado como el más hábil de su clase en la ciudad.[48] Se trata de una escena apoteósica de inspiración clásica que representa al Libertador atravesando simbólicamente los Andes después de la batalla de Junín para recibir como premio a su victoria un trofeo –coronado por la Libertad revolucionaria– de manos del "Genio del Perú", encarnado por el inca Viracocha, a quien acompaña un grupo de angelillos o *putti* portando una cinta roja y blanca.[49]

En setiembre del mismo año, la preferencia del cabildo por Rojas volvería a ponerse de manifiesto al comisionarle el retrato de Bolívar destinado a su salón de sesiones. De acuerdo con el funcionario responsable, la designación del artista se producía "después de haberse solicitado los mejores Profesores del dibujo." [50] A su vez, el Tribunal del Consulado –institución antes partidaria de la causa realista– encomendaba otra efigie bolivariana de cuerpo entero a José del Pozo, quien había sido principal intérprete de la retórica fidelista.

Esas expresiones de retórica tradicional, potenciadas por su ostensible presencia pública, contrastaban con las imágenes de Gil de Castro, sin duda menos espectaculares pero más definidamente republicanas. Para entonces, Gil ya se había posicionado sin discusión como pintor oficial, gracias a sus retratos del Libertador y de quienes secundaron sus campañas militares. En el austero verismo de aquellos personajes, remarcado por la potente sensación táctil que irradian sus uniformes y condecoraciones, Gil lograría visibilizar, mejor que ningún otro pintor de su tiempo, tanto el ideal republicano como el aporte personal de toda una generación a la causa de la independencia.

◄ Fig. 18. Marcelo Cabello (según Pablo Rojas). Simón Bolívar recibe el trofeo del Genio del Perú después de la batalla de Junín, circa 1825. Grabado calcográfico. Museo de Arte de Lima.

▼ Fig. 19. Pablo Rojas. María Abascal, circa 1840. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Pablo Rojas y Gil de Castro: dos figuras contrapuestas

Durante más de una década, las trayectorias de Gil de Castro y de Pablo Rojas discurrieron paralelamente, aunque con desigual fortuna. Así, el largo silencio guardado por las fuentes contemporáneas en torno al primero contrasta con la relativa atención que mereció en vida el segundo, quizá su principal competidor. Conocido coloquialmente como "maestro Pablito", Rojas sería mencionado en más de una ocasión por intelectuales de su tiempo. El afectuoso diminutivo paternalista deja traslucir un origen humilde, pero también una consideración social mayor que la concedida a Gil de Castro, cuyo nombre caería rápidamente en el olvido. Todo lo contrario ha sucedido con la moderna valoración crítica del periodo, centrada sin discusión en la sólida obra del "retratista de los libertadores". En cambio, la escasa y poco conocida producción de Rojas lo mantiene relegado como una personalidad menor, que compartiría con Gil de Castro la condición de "mulato" y de pintor transicional entre el virreinato y la república.

Desde mediados del siglo pasado, cuando Ugarte y Ugarte rescató el nombre de este "artista peruano desconocido", Pablo Rojas aparecerá incluido constantemente como una figura secundaria entre los contemporáneos de Gil, adjudicándole casi invariablemente la condición de "mulato".[51] Sin embargo, su difusa biografía suscita aún numerosas interrogantes y la existencia de homónimos contemporáneos ha sido un factor adicional de confusión. Por ejemplo, se ha identificado recientemente al pintor con un Pablo Rojas de oficio carpintero, nacido en Lima el año 1783, que habría otorgado testamento en 1835.[52] Sin embargo, el censo de 1831 deja en claro que el retratista era natural de Lambayeque, y lo diferencia de aquel otro Pablo Rojas, carpintero afroperuano nacido en Lima y perteneciente a una generación anterior.[53] Otras fuentes confirmarían el nacimiento de Pedro Pablo Rojas en Motupe (Lambayeque) el año 1795, alrededor del 29 de junio –día de los santos apóstoles Pedro y Pablo–, lo que explicaría la elección de sus nombres. Además de señalar que sería hijo legítimo de José Rojas y de Juana María de Castro, la partida de bautismo le asigna la condición de "mixto" (es decir, mestizo).[54] El uso de este término era por entonces algo ambiguo y dejaría abierta la posibilidad de un componente africano entre sus ascendientes. Es probable además que su esposa, la limeña Santos Negrón, fuera considerada criolla, lo que pudo facilitar que, al ser bautizados sus hijos, ya se registrasen como "blancos".[55]


19

A diferencia de sus precedentes coloniales, tanto Rojas como Gil debieron insertarse dentro de una dinámica de apertura creciente, que implicaba un diálogo cada vez más directo con el exterior, tanto en términos formales como en el plano de la consideración profesional. Factor determinante para


El Ciudadano
Pedro de Yrigoyen y Loyo
Coronel delos Exto.s
dela Rep.ca del Perù
é Intend.te dela Prov.a
de Lima.

ello sería el arribo de pintores itinerantes, atraídos por las políticas liberales implantadas por las jóvenes repúblicas sudamericanas. El primero fue Francis Martin Drexel (1792-1863), tirolés establecido en Filadelfia, cuyos retratos poseían un aura de novedad para el medio. Drexel logró aportar un giro determinante a la iconografía bolivariana, pese a que su llegada al Perú ocurría a fines de 1826, justamente cuando empezaba el declive político del Libertador. Aunque no llegaría a retratarlo del natural, Drexel se valió de los lienzos de cuerpo entero ejecutados meses antes por Gil de Castro y Pablo Rojas para configurar un prototipo de medio cuerpo que, en adelante, fijaría una suerte de imagen oficial, como parte de un último (y fallido) intento para contrarrestar la creciente impopularidad de Bolívar en el Perú.

Se ha llegado a afirmar que los lienzos de Rojas y Gil, anteriores en el tiempo, terminarían adecuándose posteriormente al modelo iconográfico de Drexel, aunque sin precisar la secuencia ni la modalidad de esos hipotéticos cambios.[56]. En cualquier caso, el retrato de Bolívar que Gil de Castro ejecutó para el Palacio de Gobierno en 1826, al término del régimen vitalicio, implicaba un radical replanteamiento del género, incluso con relación a los precedentes dentro de su propia obra. Aparte del peculiar modelado del rostro, la ambientación arquitectónica de fondo vista en perspectiva pudiera reflejar el impacto producido no solo por la retratística de Drexel sino, en un sentido más amplio, por la influyente cultura visual norteamericana del periodo.

En ese contexto de emulación habría que situar el lienzo del *General Pedro de Yrigoyen y Loyola* (circa 1827/1830), obra inédita de Rojas que denota un evidente afán por adaptarse a la tipología protocolar de Gil de Castro y Drexel. En cambio, su retrato intimista del niño *Francisco de Sousa Ferreira* (1831) armoniza convenciones de representación tradicionales con una cierta sensibilidad proto-romántica. En los años siguientes, la desaparecida imagen oficial del Protector Andrés de Santa Cruz, encargada a Rojas en 1836, debió significar un momento culminante dentro de su carrera. Por entonces Gil de Castro quizá no fue tenido en cuenta por haber trabajado un año antes las efigies del controvertido caudillo Felipe Santiago Salaverry, archienemigo de Santa Cruz y de la naciente Confederación Perú-boliviana. [57]

Después de la desaparición de Gil, en 1837, Rojas continuará activo durante varios años más, aunque sería progresivamente desplazado por el éxito de algunos retratistas itinerantes, como el italiano Antonio de Meucci (ca. 1785-ca. 1850) y por la primacía del joven Ignacio Merino en la escena artística limeña.[58] Su última obra identificada, el retrato de *María de las Nieves Jáuregui*, está firmada en Huamanga (Ayacucho) el año 1842. Quizá Rojas haya optado por trasladarse a esa ciudad hacia el final de su carrera, en busca de una clientela que empezaba a serle esquiva en la capital. Este tipo de pintura revela una mayor cercanía con cierto academicismo derivativo e híbrido, común entre los pintores quiteños que durante esos años empezaban a recorrer el país, impulsados por una creciente demanda de retratos, sobre todo entre las clases medias y provincianas.

En contraste con la manera icónica de Gil, quien se mantuvo fiel a sus propias convenciones, quizá se valorase en Pablo Rojas una cierta voluntad innovadora. Ello explicaría que su nombre haya permanecido por más tiempo en la memoria de algunos de sus contemporáneos. Sin duda menos talentoso y productivo que Gil, Rojas muestra en cambio una "mayor flexibilidad técnica", como lo ha sugerido Francisco Stastny, aunque sin abandonar del todo su formación colonial.[59] Tal vez por ello pudo ser definido –según las irónicas palabras de Laso– como alguien que "nació con genio y murió sin haber hecho nada im-

◄ Fig. 20. Pablo Rojas. General Pedro de Yrigoyen y Loyola, circa 1830-1835. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Lima.

▼ Fig. 21. Pablo Rojas. María de las Nieves Jáuregui, 1842. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Lima.

▼ Fig. 22. Pablo Rojas. Firma al reverso del retrato de María de las Nieves Jáuregui, 1842. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Lima.


21



22



23



24



25

portante”. [60] Por su parte, Ricardo Palma también evocaría al “maestro Pablito” en una de sus tradiciones tardías, al comentar su retrato de María Abascal que ocupaba lugar visible en el Museo Nacional y le daría pretexto para divulgar anécdotas biográficas de quien era conocida como la amante limeña de Bernardo de Monteagudo.[61]

Pero quizá haya sido su propia ambivalencia étnica, en contraste con el evidente origen africano de Gil, otra circunstancia que favoreció la valoración de Rojas por parte de sus contemporáneos. El relativo reconocimiento púbico que este tuvo en vida se ve reflejado en unos versos aparecidos en *Mercurio Peruano* por el mes de mayo de 1830, en los que es descrito como “célebre pintor de Lima, aunque algo pataratero”.[62] Esa aparición con nombre propio, de por sí insólita para cualquier otro pintor peruano del periodo, señala cierta respetabilidad social y no alude a ninguna condición étnica, si bien aparenta encerrar una sutil sugerencia. En el contexto peruano, “pataratero” era un término que aludía a los modales ceremoniosos propios de los “palanganas”, tipo social fanfarrón y pedante, muy popular en el país desde la segunda mitad del siglo XVIII, que solía relacionarse con los afrodescendientes. En sus *Observaciones sobre el clima de Lima*, Hipólito Unanue atribuía a los mulatos “una imaginación acalorada, lengua voluble, amor al lucimiento”, cualidades que solían manifestarse en llamativas actitudes y palabras, tanto al participar de ciertos actos públicos como en su desempeño cotidiano.

Similares características se insinúan en la curiosa historia rimada que involucra a Rojas, aunque al mismo tiempo se diferencia claramente al pintor de la contraparte “plebeya” del mismo relato. Oculto bajo el pseudónimo de “Apólogo”, su autor versifica en tono burlesco, y a la vez moralizante, el pedido insólito de un zapatero de Lima quien se dirige

"a la casa de Pablito y le dice señor. D. Pablo, quiero/ que me haga usted un retrato verdadero/ de un San Crispín que me saque de cuitas/ de pobreza y miseria infinitas/ Con mil gustos le dice el sabio maestro/ bien sabe usted que en retratos soy diestro"

La moraleja que el cronista extrae de esta versión criolla del clásico "zapatero a tus zapatos" encierra una crítica a los tradicionales talleres de imaginería y pintura existentes en la ciudad, donde –debido al peso de la tradición devota colonial y a la falta de un público conocedor más amplio– "nos venden por liebre lo que es gato", en contraste con el nivel profesional asignado a Rojas. [63]

Dos años después, otro testimonio periodístico ofrece una nueva pista sobre cómo Rojas puede haber construido una posición social mayor que Gil. El mismo medio anunciaba, en mayo de 1832, la apertura de una Academia de Dibujo dirigida por Rojas, en la calle de Jesús Nazareno, donde ofrecería clases a primeras horas de la mañana y por la noche.[64] De cierta manera, el "maestro Pablito" retomaba así la fugaz iniciativa de José del Pozo en 1791, cuando este propuso fundar una academia privada que impartiría clases de dibujo entre los aficionados limeños. [65] Así, mientras Rojas podía ostentar públicamente una condición de profesor, todo mueve a pensar que la figura de Gil se mantuvo en la oscuridad para la prensa del momento. Aunque este último nunca dejaría de ser el retratista de mayor demanda, esa preferencia debió ir aparejada con el prejuicio social acerca de sus orígenes y la consiguiente asociación de su trabajo con la esfera de lo artesanal.

Ninguna de esas ventajas circunstanciales sobre Gil de Castro impidió que Rojas se hallara pronto en inferioridad de condiciones frente a una nueva generación de pintores académicos, que venía a desplazar a los remanentes de la tradición colonial.[66] Como el fugaz protagonismo de Rojas anunciaba tímidamente, la clase y la etnicidad serían factores claves en la definición de un nuevo concepto del arte. Se explica así el olvido total del hijo pintor del "maestro Pablito", Tomás Rojas Negrón (ca. 1822-ca. 1880), quien a mediados de siglo conjugaba la pintura con labores de carpintería.[67] Más que influido por el estilo de su padre, Tomás prolongaría la retórica de inicios de la república que aquel había contribuido a crear. Así lo sugiere la galería de personajes de la historia americana que pintó en 1847, cuando la expedición Floreana planeaba desde Guayaquil una invasión de reconquista contra Ecuador, Perú y Bolivia.[68] Último eco de aquella tendencia, su arcaizante *Genealogía de los incas* (1868), coincidía en el tiempo con la llegada a Lima del monumental lienzo de *Los funerales de Atahualpa*, pintado en Florencia por Luis Montero. Entre la obra "primitivista" de Tomás Rojas y el refinado academicismo de Montero la distancia era insalvable. Tras el lento ocaso de los últimos pintores de tradición colonial, se abría paso un panorama enteramente distinto, esta vez liderado por miembros de la élite criolla que se incorporaban a una cultura visual de marcado signo cosmopolita y al prestigioso mundo de las academias europeas.

Un punto de quiebre: entre la academia y la eclosión costumbrista

Esos cruciales cambios asoman con elocuencia en una de las composiciones más ambiciosas del pintor viajero alemán Johann Moritz Rugendas: *El mercado principal de Lima* (1843). En ella dos personajes jóvenes, situados en primer plano, llaman la atención entre la abigarrada multitud concurrente a la antigua plaza de la Inquisición. Uno destaca por la elegancia burguesa de su traje oscuro, mientras el otro luce chaqueta blanca y

◄ Fig. 23. Tomás Rojas Negrón. Genealogía de los incas, 1868. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

◄ Fig. 24. Tomás Rojas Negrón. Atahualpa, XIV y último emperador del Perú, 1847. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Lima.

◄ Fig. 25. Tomás Rojas Negrón. Huatimozín, último emperador de Méjico, 1847. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Lima.

Páginas siguientes:
► Fig. 26. El mercado principal de Lima, 1843. Tomado de: *El Perú romántico del siglo XIX*, Juan Mauricio Rugendas, 1975.








Sn MARTÍN DE PORR

corta, una gala usual entre los miembros de las castas. El primero ha sido identificado con seguridad como Ignacio Merino (1817-1876), aristócrata criollo educado en París, quien desde hacía un par de años dirigía la Academia de Dibujo y Pintura de Lima. Su contraparte, emplazado exactamente en paralelo, es un afrodescendiente, descrito por José Flores Araoz como “zambo mercachifle”, que ofrece a los transeúntes un manojo de pañuelos de fular, donde se ve estampada la imagen de un caudillo militar.[69]

No sería improbable que Rugendas –quien acostumbraba a incorporar individuos concretos en sus escenas de costumbres– hubiera elegido al acuarelista Pancho Fierro (1807-1879), por entonces en el vértice de su carrera, para personificar al vendedor callejero. Más allá de esta identificación hipotética, el contrapunto sugerido parece claro: mientras Merino encarna el ejercicio de la pintura como profesión liberal, el personaje afrodescendiente simbolizaría la simultánea difusión masiva de imágenes por medios mecánicos o artesanales. Si las obras del primero estaban destinadas a circular en ambientes más bien exclusivos, Fierro iba logrando pronta fama entre los viajeros y eruditos gracias a la construcción de un variado universo de tipos y costumbres de Lima en el tránsito del virreinato a la república, apelando para ello a una lógica productiva basada en la convención y la repetición. [70]

En apariencia, la colorida imagen del mercado limeño sugiere un universo cultural compartido, pero al mismo tiempo remarca unas diferencias de clase que parecerían insalvables. El bullicioso espacio público podría percibirse, en efecto, como metáfora de una sociedad armónica aunque profundamente jerarquizada. No obstante, un afrodescendiente como Fierro y un prominente criollo como Merino ya habían trabajado para entonces varios proyectos conjuntos, como sus series litográficas, en las que el pintor académico alternaba sus tipos limeños con los de Fierro.[71] Pese a sus grandes diferencias sociales, un cierto trato personal entre ambos pudo verse favorecido por el origen del acuarelista, hijo del clérigo Nicolás Rodríguez del Fierro –miembro de una familia acomodada de la tardía elite colonial–, con una esclava de la familia, liberada después seguramente por esa razón.[72] Inscrito como hijo de “padre desconocido” pero criado por una tía paterna, Francisco recibió apoyo para dedicarse a la pintura como forma de vida, una ocupación que le permitiría, además, obtener reconocimiento social y así paliar, en alguna medida, las desventajas que implicaban su ilegitimidad y su condición étnica.

Aunque pertenecía una generación más avanzada, Fierro había nacido aún en un contexto virreinal y, como lo reflejaron las carreras de Gil de Castro, Rojas o Carrillo, la condición étnica suponía una posición permeable, aunque siempre limitada. Esa flexibilidad dependía, en una medida importante, de las relaciones sociales y del talento de cada individuo. A diferencia de sus predecesores, Fierro no fue pintor de caballete ni retratista de las elites, aunque sus obras tempranas de algún modo se hacen eco de aquellas imágenes fundacionales, al testimoniar las expectativas frente a un nuevo orden por parte de los sectores afrodescendientes, que aparecen desfilando en escenas corporativas, como *La procesión de la bandera* (1836), en la que una cofradía de pardos pasea la bandera creada por Tagle en 1822. O a través del puntual *dramatis personae* por medio del cual perennizó a aquellos individuos afroperuanos que iban alcanzando notoriedad excepcional en la incipiente sociedad republicana. Entre esas figuras paradigmáticas se hallaba el célebre doctor José Manuel Valdés, quien no solo destacó por sus conocimientos médicos sino como escritor y biógrafo del venerable dominico fray Martín de Porras, también mulato, cuya tardía beatificación, en 1837, solo fue conocida y celebrada en Lima tres años después.[73]

◄ Fig. 27. Teodoro Junco. Beato Martín de Porras, 1841. Monasterio de la Encarnación, Lima.

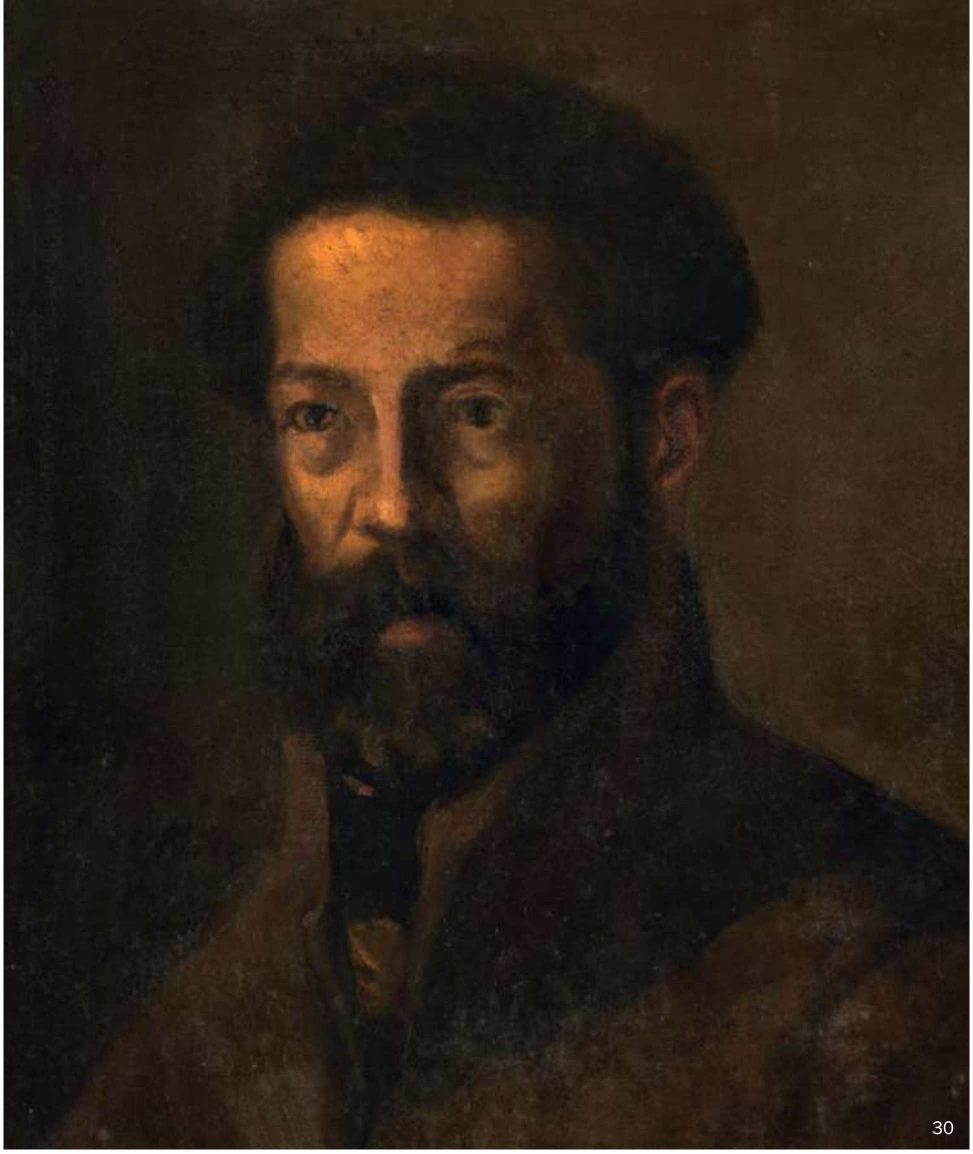
▼ Fig. 28. Pancho Fierro. El doctor José Manuel Valdés, protomédico, circa 1860. Acuarela sobre papel. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.



28



29



30



31

◄ Fig. 29. Estudio Courret. Francisco (Pancho) Fierro, 1877.

◄ Fig. 30. Nicolás Palas. Pancho Fierro, 1888. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.

▲ Fig. 31. José Sabogal. Pancho Fierro, 1943. Xilografía sobre papel. Museo de Arte de Lima.

De muy diversas maneras, Fierro iría creando un rostro definido y otorgando presencia destacada a un sector fundamental de la cultura y la sociedad peruanas a inicios de la república. El carácter testimonial de sus trabajos iniciales en esta línea, sin embargo, se vería rápidamente desplazado por la construcción de una Lima tradicional estereotipada, en la que los motivos coloniales y republicanos parecerían confluir sin contradicción en una imagen ideal de lo peruano. De ahí que en julio 1879, un cronista anónimo apuntaba que con la muerte del prolífico acuarelista limeño desaparecía uno de los creadores de la "pintura nacional".[74] Por su parte, Ricardo Palma lo mencionó varias veces a lo largo de sus tradiciones como el "Goya peruano", seguramente por percibir en su corpus de imágenes un equivalente local del casticismo, cuyo vigoroso componente de origen africano, y su coexistencia con la cultura tradicional criolla, sugerían en conjunto –como ha señalado acertadamente Natalia Majluf– "la idea, en apariencia contradictoria, de una urbe a la vez aristocrática y plebeya". [75]

En más de un sentido, Fierro encarnaba un nuevo tipo de artista afroperuano, distante de aquellos "retratistas sin rostro" activos en tiempos de la independencia. El solo hecho de existir varias imágenes de él, da cuenta de esta diferencia. La representación más confiable, el retrato póstumo que pintó el ecuatoriano Nicolás Palas en 1888, formaba parte de una galería de personajes ilustres de la cultura peruana concebida por Ricardo Palma como adecuado complemento a los ambientes de la reconstruida Biblioteca Nacional, tras el saqueo de la guerra del Pacífico. En ella Fierro alternaba con sus colegas académicos Francisco Laso e Ignacio Merino, integrando una suerte de Parnaso pictórico peruano en el que ciertamente no tuvieron cabida ni Gil de Castro ni Rojas: el primero totalmente ausente de los escritos de Palma y el segundo convertido en una mera figura



Cuadrilla de negros festejando el 28 d



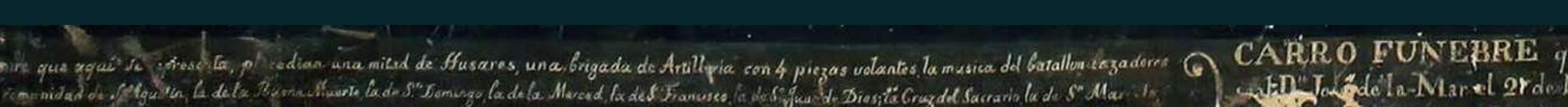
anecdótica y secundaria. Es interesante el rescate del retrato de Fierro por iniciativa de José Sabogal, luego del incendio de la Biblioteca Nacional, en 1943, para incorporarlo a las colecciones del Museo de la Cultura Peruana. El líder indigenista se propuso resignificar así su figura como artista "popular", a quien llegaría a comparar con los anónimos buriladores de mates de la sierra central.[76] En dos de sus xilografías, Sabogal recreó otras tantas imágenes ficticias sobre la base de la pintura de Palas, una de las cuales presenta al acuarelista pincel en mano, pintando a sus tipos limeños "del natural" y, en última instancia, convertido en uno más de aquellos personajes.

Sin embargo, la única imagen real que se conserva de él nos devuelve al complejo mundo de expectativas que, entre fines del virreinato e inicios de la república, tuvieron los artistas afroperuanos en una sociedad de jerarquías.[77] Se trata de una fotografía tomada por el afamado estudio de los hermanos Courret en 1877, dos años antes de su muerte, que demuestra la reveladora cercanía del acuarelista con un medio de representación mecánico y moderno.[78] Por otra parte, la formal elegancia de su atuendo y el libro que coge con la mano derecha contradicen el lugar común del artista supuestamente analfabeto y marginal que sigue moldeando la leyenda biográfica de Fierro. En su mirada, inteligente y cansada, se intuye una clara consciencia sobre el peso de su vasta obra en el imaginario nacional. Sin duda esa definida fisonomía y su ambivalente inserción social abren una ventana distinta para leer las imágenes de Fierro. Pero en última instancia nos remiten a una secuencia irrepetible de personalidades que no alcanzó ese tipo de representación ni gozó de similar popularidad. Sin embargo, sus nombres resultan indispensables para entender la esforzada construcción de una cultura visual republicana y la lucha por un estatus de dignidad que emprendieron los pintores afroperuanos desde la antesala de la independencia.

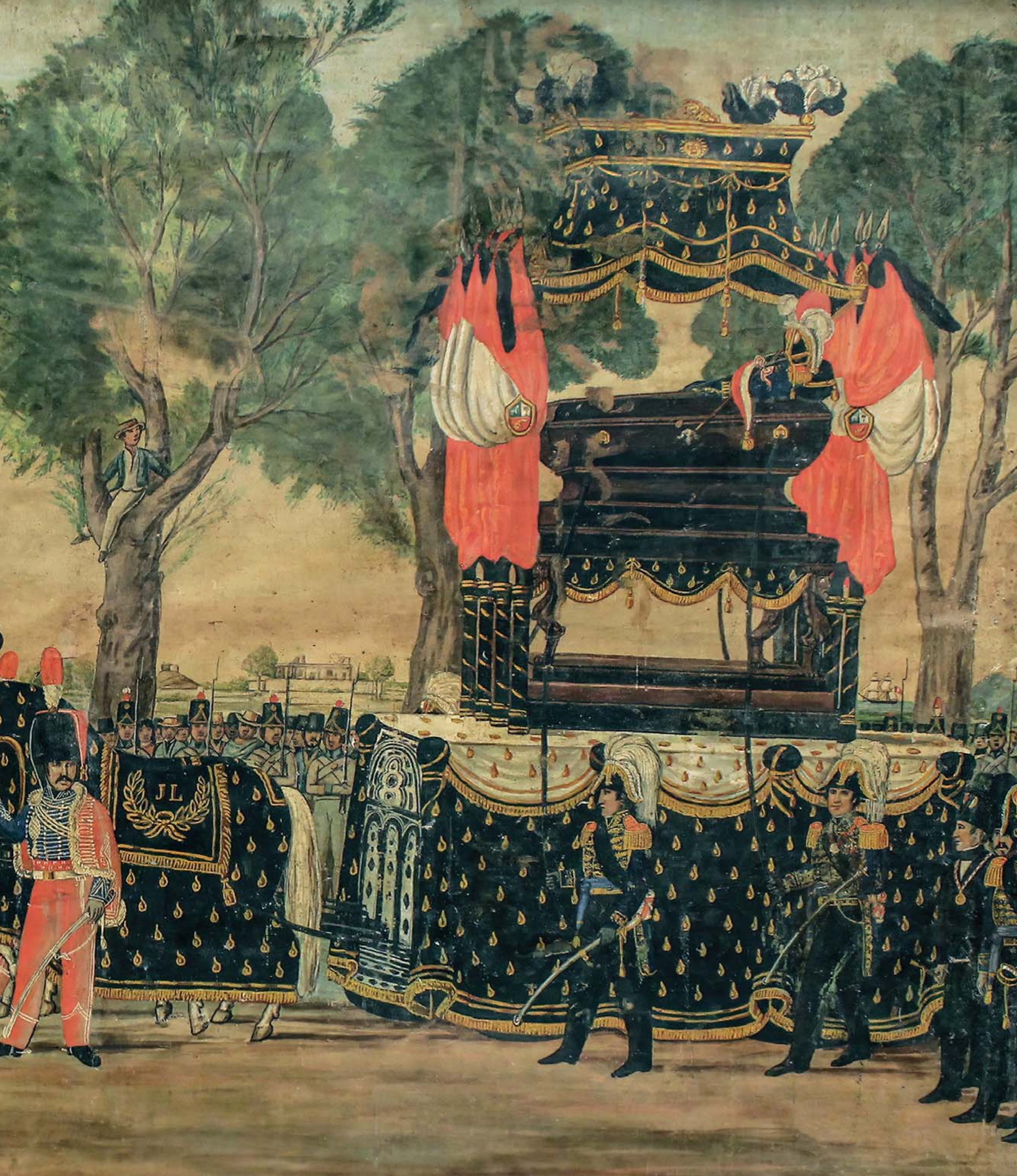
◄ Fig. 32. Pancho Fierro. Cuadrilla de negros festejando el 28 de julio de 1821, circa 1870. Acuarela sobre papel. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.

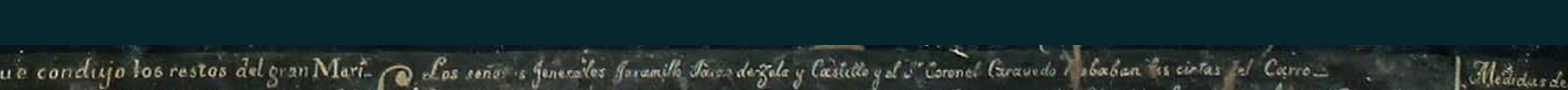
Páginas 114 - 115:
► "CARRO FÚNEBRE que condujo los restos del Gran Mariscal Dn José de la Mar el 21 de marzo de 1847 de la ciudad litoral del Callao a la iglesia de la Merced de Lima [...] siendo presidente de la República el Exmo. Sr. Jeneral D. Ramón Castilla". Anónimo. Siglo XIX. Óleo sobre lino. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.





una mitad de Husares, una brigada de Artilleria con 4 piezas volantes la musica del batallon
la de la Merced
la Cruz del Sacrario
Los SS. Vocales de la Corte Superior
CARRO FUNEBRE
la Yglesia de la Merced




ue condujo los restos del gran Mari-
Marzo de 1847. de la Ciudad Litoral del
para los funerales que fueron man-
Los señores Generales Jaramillo Paz de Zela y Castillo y el Sr. Coronel Graveido tababan las cintas del Carro_
Seguian el carro la Comision cineraria compuesta de los Ciudadanos Equatorianos SS. Elizalde y Luzarraga Lo del Peru los
SS. Cuadros, J. Coloma y C. Arguelo, y en seguida el Sr. General Prefect Un Batallon con tambores
Medidas de
19. y me



1



Naturalistas y patriotas: imaginarios incaístas y cristianos en la construcción de la nación

Ramón Mujica Pinilla

Preámbulo: la resurrección de Atahualpa o la cultura incaísta como discurso independentista

Una estampa alegórica de concepción neoclásica –dibujada por el ilustrador François Gérard y grabada por Barthélemy Roger– sirvió de frontispicio al *Atlas géographique et physique des régions équinoxiales du nouveau continent* [...] de Alexander von Humboldt (París, 1814) (Fig. 1). Muestra a tres personajes sobre una pirámide o plataforma escalonada en medio de un valle. Al fondo está el volcán Chimborazo del Ecuador que Humboldt dibujó para demarcar su cumbre de nieve perpetua. El personaje central es el príncipe azteca Moctezuma. Lleva penacho de plumas, túnica ricamente decorada y coraza. Emerge desfalleciente asistido por dos dioses de la mitología grecorromana. Uno es Mercurio, el dios del comercio con alas en su sombrero y el caduceo con sus dos serpientes enroscadas, quien, con el brazo extendido, le sirve de apoyo a Moctezuma en su salida del sepulcro, lo toma del antebrazo y lo levanta. La otra es Minerva, la diosa de la sabiduría, de las artes y las ciencias, protectora de Roma y patrona de los artesanos. Ella le ofrece al rey indígena un ramo de olivo en señal de paz. En su coraza *all'antica* está representada Medusa con sus cabellos de serpientes y Pegaso en su yelmo. A los pies del monarca indígena yacen diversos objetos prehispánicos del antiguo México que habían sido publicados por Humboldt en su *Atlas pittoresque* (1810) e identificados como los tesoros arqueológicos o los vestigios históricos de una civilización pasada extinta.[1] Según el pintor barón François Gérard –el amigo de Humboldt que dibuja el frontispicio– la alegoría representaba a "América consolada de los males de la conquista por Mercurio y Minerva". Moctezuma personificaba a una América domesticada y pintoresca que era deudora y subalterna de los logros culturales de la





Páginas 116 y 117:

◀ Fig. 1. Barthélemy Roger. *Humanitas, Literae, Fruges*. Grabado en cobre del Frontispicio al *Atlas géographique et physique du Nouveu Continent* [...] de Alexander von Humboldt (París, 1814).

Páginas 118 y 119:

◀ Fig. 2. Anónimo. *La Sabiduría, junto con la Elocuencia, saca a Atahualpa del sepulcro*, 1865, óleo sobre lienzo. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador (MuNa), Ministerio de Cultura y Patrimonio.

▶ Fig. 3. Quero o vaso de madera incaísta, con imagen alegórica del Libertador San Martín izando la bandera peruana. Circa 1821. Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.

civilización europea. Por ello era "relevada de su ruina por el comercio y por la industria", las artes y las ciencias.[2] Tres palabras latinas figuran al pie del grabado: *Humanitas*, *Litterae*, *Fruges* (civilización, letras, trigo). Provienen de una célebre carta de Plinio el Joven (m. 112 d. C.) que exalta a la "civilización, a la literatura y a la agricultura" de la Grecia antigua, la cuna de la libertad. Elogia con ellas a las primeras ciudades libres de Occidente que "honraron" a su Antigüedad clásica conmemorando los hechos gloriosos de sus "dioses" fundadores.[3] Con ello se evidenciaba el temprano interés de Humboldt por el movimiento independentista americano. En su *Diario* de viaje por Guayaquil y Lima, escrito entre 1802 y 1803, describe a las "colonias" españolas americanas como un sistema político "inmoral", despiadado y opresivo. Pensaba que estos dominios solo serían "libres y autosuficientes" cuando acabara la "barbarie europea" y los americanos "se libraran de las cadenas del odioso monopolio" imperial europeo.[4]

Una pintura ecuatoriana anónima, fechada en 1865, retoma la composición alegórica del grabado de Humboldt. No reproduce acríticamente la composición europea. Se apropia de ella para sumarle contenidos americanistas y replantear sutilmente el mensaje iconográfico original (Fig. 2). Traduce al español la inscripción francesa sobre el óleo, reinterpretando su significado: "La Sabiduría, junto con la Elocuencia, saca a Atahualpa del sepulcro".[5] Es decir, Moctezuma se ha convertido en la figura histórica de Atahualpa, el primer Inca prehispánico en ser capturado y ejecutado por los españoles. Para estas fechas la figura de Atahualpa es una "efigie ficcional" o un icono transhistórico que –como ha señalado Jaime Cuadriello al analizar la iconografía de Moctezuma en México– fijó un punto de partida para la cultura nacional. Mutaba de significado ideológico según la coyuntura histórica.[6] Los objetos arqueológicos prehispánicos al pie de Atahualpa simulan ser los vestigios saqueados de una tumba prehispánica. Humboldt recordaba que cuando visitó Cajamarca aún vivían ahí los descendientes de Atahualpa. Se les había arrebatado la pensión que les fue otorgada por la Corona española. Habitaban el antiguo "palacio" del Inca, pero estaban sumidos en la más absoluta miseria. "Qué sensación produce el aspecto de estos pobres Indios –escribía– viviendo en las ruinas de la grandeza de sus antecesores. El baño en el cual Atahualpa se lavó los pies y las galerías talladas en la roca viva tuvieron antiguamente muchas esculturas y ornamentos, pero la avaricia de un corregidor que buscó el tesoro en los cimientos de este palacio ha destruido todo".[7]

En la versión pictórica del grabado de Humboldt, ya no es Atahualpa sino una mujer indígena adulta la que alegoriza a América. Se la muestra sentada sobre una piedra, coronada de plumas multicolores, cubierta con un manto imperial escarlata y con un arco y flechas al hombro. Personificaría a la república del Ecuador; a su costado y de pie, la acompaña un niño inca que lleva una cría de llama o de vicuña atada a una cuerda.[8] Como se verá al final de este ensayo, la tardía reformulación iconográfica de la "resurrección" de Atahualpa no fue un caso aislado. Fue posterior al conflicto entre el Perú y España (1864) que detonó la última aparición de iconografías independentistas en un contexto bélico. No es descabellado suponer que originalmente el grabado de Humboldt sirvió de inspiración a la temprana literatura independentista peruana que evocaba a Atahualpa como el intermediario entre los "dioses" del pasado prehispánico y su "pueblo oprimido". Después de todo, en la crónica de Pedro Pizarro publicada en 1571, se asevera que Atahualpa, antes de ser ejecutado, les prometió a sus mujeres y vasallos indígenas que "aunque le matasen había de volver a ellos, que el Sol su padre le resucitaría".[9] En la pintura son Minerva y Mercurio –dos dioses europeos y no el dios Sol– quienes "resucitan" a Atahualpa para convertirlo en un héroe inmortal del "mundo

clásico” americano. Sin embargo, un poema anónimo de 1822 titulado “Viva la patria: la sombra de Atahualpa a los hijos del sol” explica la temática de la resurrección del Inca al versificar sobre el rol que tenía este monarca inca en la gesta emancipadora. En el poema Atahualpa era el “emperador del Cuzco”, el “rey de Quito” y “padre de los americanos”, y se dirige a ellos “desde el lóbrego seno de los muertos” para advertirles que su padre, el Sol, le había confiado a su “zelo las Naciones, /que cimentan el Trono de los Indios”. Su antiguo imperio se había consolidado en base al “comercio”, a la “bella agricultura” y a la minería; palabras reminiscentes de las de Plinio citadas en el grabado de Humboldt. Francisco Pizarro, con “la codicia de aquel Ibero Abismo”, había usurpado su trono y por sesenta lustros –“tres aciagos siglos”– Atahualpa había esperado sepultado hasta que el Dios de Justicia levantó su brazo vengativo y envió a Martín Rodríguez, a Bernardo O’Higgins, a Simón Bolívar y José de San Martín; a sus “cuatro campeones” que acabarían con el “déspota español y su egoísmo”. En el poema, el “fiel americano” responde a la “sombra de Atahualpa” con un elogio: la memoria del Inca llevó al americano a “desterrar” a los “godos vándalos” de la América toda.[10] Otro poema titulado “Brindis a San Martín” establece la misma relación entre los próceres de la independencia con la resurrección de los Incas: “Aun por la tierra es fama/ que de los Incas las cenizas frías/ se animan en sus tumbas y se inflaman, y a San Martín por vengador aclaman”.[11] La existencia de un *kero* –o vaso ritual inca– con la imagen de San Martín izando la primera bandera nacional peruana y pisando a un español vencido corrobora cómo este objeto litúrgico perteneciente a la aristocracia inca virreinal fue incorporado al imaginario patriótico nacionalista.[12] (Fig. 3)



En la “resurrección de Atahualpa” ecuatoriana los altos picos nevados del Chimborazo y del Carihuairazo reivindican el paisaje majestuoso de su cordillera como parte de un discurso visual nacionalista. En 1822, cuando Bolívar ingresó triunfalmente a Quito, atravesando sus llanuras y monumentales paisajes sembrados de volcanes, se conmovió tan profundamente que tomó al Chimborazo como metáfora de su “revolución y destino”: América era el volcán “listo para explotar” y –poseído por el espíritu de Colombia– convocó a sus compatriotas para liberar el continente.[13] Cuando llegó a su cumbre –que describe como la “atalaya del Universo” y “la corona diamantina que puso la mano de la eternidad sobre las sienes excelsas del dominador de los Andes”– Bolívar experimentó un “delirio febril” visionario. Se le apareció el “fantasma” del dios Tiempo y le instruyó los “arcanos de la eternidad”. “No esconda[s] los secretos que el cielo te ha revelado”, le ordenó. “Di la verdad a los hombres”. Luego Bolívar “resucitó” como un hombre nuevo.[14] La “resurrección” de Atahualpa ante el Chimborazo remedaba la propia experiencia anímica del Libertador.

3



▲ Fig. 4. Cordillera de los Andes, titulada "Scene near San Lucas" en Edmond Temple, *Travels in Various Parts of Peru, including a Year's Residence in Potosi*. London, 1830, p. 343.

Al igual que el presidente de Estados Unidos Thomas Jefferson (1745-1826), Bolívar se enfrentó a las teorías del naturalista francés Georges-Louis Leclerc, conocido como el conde de Buffon. Junto con otros naturalistas de su tiempo, entre 1760 y 1770, este último se había referido al "cielo avaro" del Nuevo Mundo para hablar de la naturaleza hostil americana, "todavía mojada y blanda por el diluvio". En el Nuevo Continente las plantas, los animales y sus habitantes salvajes se habían empequeñecido y América era genéricamente débil, inmadura e inferior al Viejo Mundo.[15] En reacción a ello, después de Humboldt y Bolívar, la exaltación del mundo natural era una campaña patriótica y romántica a la vez. Escribía el Libertador: "Llego como impulsado por el genio que me animaba, y desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento; tenía a mis pies los umbrales del abismo". Un grabado publicado por Edmond Temple en Londres, en 1830, grafica la imponente majestuosidad de los escarpados picos andinos ante los cuales enmudecía la pequeñez humana (Fig. 4). Para el naturalista romántico cuzqueño José Manuel Valdez y Palacios –quien citaba a Humboldt y refutaba a Buffon–, las cordilleras de los Andes –"las montañas más altas del mundo [...] que mantenían el equilibrio del globo"– inspiraban los pensamientos humanos más sublimes. Los bosques y campos floridos del Perú eran una Jerusalén celestial en la tierra y los desiertos costeños la "morada de los réprobos" descrita por Virgilio. Pero tanta belleza, grandiosidad y dramatismo no la conocieron César, Tácito ni Marcelino en Italia.[16]

Destacaremos en este ensayo cómo el imaginario incaísta republicano fue un relato construido sobre la noción europea del héroe o del patriota cristiano. Veremos cómo la gesta emancipadora le añade fuertes matices mesiánicos, tal como se desprende de los sermones patrióticos en loor de Gamarra y Santa Cruz y de los programas iconográ-

ficos alegóricos producidos para los funerales de Simón Bolívar. Pese a ello, la rígida estratificación social existente entre criollos, indios y negros durante el virreinato y la república erosionó la figura tutelar del Inca, salvo como expresión reivindicatoria de un pasado "clásico" glorioso. Fueron los "naturalistas" y "patriotas" quienes debatieron y relacionaron el significado de la raza con el de la santidad americana, para contrarrestar un sistema de castas raciales que definía la infidelidad religiosa como consecuencia de un pecado racial ancestral.

Pro Patria Mori o la construcción del héroe y mártir de la patria

Para los autores romanos de la Antigüedad clásica, la patria era la ciudad de origen, la "tierra de los padres" (*terra patria*), la comunidad territorializada asociada con el pasado histórico de los ancestros. Según Ernst Kantorowicz, solo los "bárbaros" –al igual que los nacionalistas modernos– se llamaban a sí mismos según el nombre de sus naciones originarias. Con el advenimiento del cristianismo, empero, el concepto de patria adquirió nuevos matices semánticos. San Agustín, por ejemplo, replanteó el significado de *Pro Patria Mori*. Para él "morir por la patria" tenía un valor santificante solo si se luchaba por la "Ciudad de Dios", no por la "Ciudad del Hombre". Había que encaminarse a la patria eterna, a la Jerusalén celestial, morada de los mártires, vírgenes y santos de la Iglesia. Durante la Edad Media esta definición religiosa de la patria se sumó a la definición clásica, al punto que en el siglo XIII la Iglesia perdonó los pecados (*remissio omnium peccatorum*) de aquellos guerreros santos que ofrecían sus vidas por librar a la Jerusalén terrestre, capturada por el islam. Estos mártires habían quedado glorificados en su servicio a Cristo Rey.[17] En la España renacentista y barroca se mantuvieron vigentes las enseñanzas medievales de la compilación legal castellana conocida como las *Siete partidas* de Alfonso el Sabio, realizada en 1260 y publicada en 1555: "Son tenudos los omes de loar a Dios e obedecer a sus padres e a sus madres e a su tierra, que dizen en latín *Patria*". Entre las obligaciones esperadas del buen cristiano, estaba morir por ella: "A la tierra han gran debdo de amarla e de acrecentarla e morir por ella, si menester fuere".[18] De estas nociones político-religiosas nacieron las órdenes de caballería y la imagen del rey guerrero santo, defensor de la religión católica y del imperio español; un ideal de caballería espiritual consolidado en los reinados de Maximiliano y Carlos V, como lo atestigua su rica iconografía mesiánica.[19] Tras el descubrimiento del Nuevo Mundo (1492), la conquista del Perú fue una cruzada militar y religiosa a la vez. En 1551 Diego de Porres pasó de Nueva España al Perú en su calidad de soldado del virrey don Antonio de Mendoza. Tras el fallecimiento del virrey (1552), ingresó a la orden mercedaria y durante el alzamiento en armas de Diego de Mendoza, gobernador de Santa Cruz de la Sierra, fray Diego de Porres encabezó un pelotón de soldados para apresar al insurgente.[20] En una pintura conservada en el convento mercedario del Cuzco, se lo muestra a caballo como un "capitán de guerra" o "cabo principal de sus escuadras", arremetiendo contra los indios infieles durante las "conquistas de este nuevo mundo". Su objetivo era "introducir las doctrinas evangélicas" y para ello llevaba el "estandarte de Cristo crucificado". Cuando sus soldados se sentían derrotados, el fraile los animaba peleando "tan diestramente [con] las puntas [de sus lanzas], [que] enviaba los arpones de las flechas a los pechos de los enemigos". Por sus hazañas militares –según la leyenda en la pintura– Felipe II lo nombró obispo del Cuzco. En el cuadro, mientras fray Diego cabalgaba su corcel, sobre las nubes lo acompañaban legiones de ángeles a caballo, vestidos de mercedarios, alistados bajo las mismas banderas de Cristo y



5

dotados de armaduras y lanzas de guerra (Fig. 5). Los ejércitos terrestres del imperio católico eran una extensión de las milicias celestes. Hasta el siglo XIX, con las guerras de la independencia, el clero jugó un rol central ofreciendo misas en los campos de batalla e interpretando bíblicamente las victorias militares como una expresión de la Providencia divina.

En el virreinato peruano fue recién en el siglo XVIII, sin embargo, cuando bajo la influencia del nuevo pensamiento borbónico ilustrado, la Sociedad de Amantes del País –autora de la célebre revista *Mercurio Peruano* (1791-1795)– empieza a referirse a los “patriotas” americanos como a intelectuales cultores de virtudes morales cívicas y estudiosos de la diversidad natural y cultural del nuevo continente.[21] Para 1814, durante la rebelión independentista cuzqueña del autoproclamado Inca José Angulo Chacón, el cura español Francisco Carrascón Solá, racionero de la catedral del Cuzco, mandó retratar a Angulo con *mascaypacha* o corona real inca y sosteniendo un letrero con el célebre versículo latino proveniente de la oda de Horacio a Roma: “dulce y honorable es morir por la patria” (*dulce et decorum est pro patria mori*). En el retrato alegórico, el Inca mesiánico figuraba



como la “piedra angular” de un arco formado de piedras que tenía los nombres de las ciudades que, desde 1805, se habían preparado para la gran rebelión del Cuzco: Trujillo, Arequipa, La Paz, Chuquisaca, Buenos Aires, Montevideo y Santiago, entre otras.[22] Cuando no se había trazado aún las demarcaciones territoriales nacionales, la patria criolla era un territorio geográfico imaginado; un “Estado” libre y soberano, aunque inicialmente no se precisaba si el modelo político a instalarse era republicano o monárquico, liberal o conservador, descentralizado o federalista, clerical o laico.[23]

Así, la patria peruana emerge amalgamada a la religión cristiana. Siguiendo el modelo hispano, los próceres de la independencia encomiendan sus vidas y batallas a las advocaciones de la Virgen María. El 24 de septiembre de 1813, el general Manuel Belgrano ofrece la batalla de Tucumán a la Virgen de las Mercedes y se compromete a construirle un templo “en el campo de honor para que sirva de trofeo y perpetuo recuerdo de la Victoria conseguida en este lugar por la intercesión de Nuestra Señora”. El 5 de enero de 1817 la Virgen del Carmen es proclamada patrona del Ejército de los Andes. El 25 de julio de 1819, antes de la batalla de Pantano de Vargas (Colombia), Bolívar se encomienda a la

▲ Fig. 5. Anónimo Cuzqueño. *Fray Diego de Porres cabalgando en plena batalla contra los incas*. Convento de la Merced, circa siglo XVIII.

Páginas siguientes:

► Fig. 6. José Gil de Castro. *Retrato de Cosme Bueno*. Lima, 1831. Colección privada.

► Fig. 7. Limosnero de plata con Inmaculada Eucarística para socorro del ejército patriota, siglo XIX. Colección privada. Lima.


El Ciudadano
Cosme Pacheco Beneme
rito a la Patria en grado
Eminente y Croyco: Condecorado
con las medallas de los libertado
res del Perú en los Campos de
Junin y Ayacucho: Sargento mõr.
de Caballeria de Egto.
Se retrató en la edad de 28. años
en la Capital de Lima en 27
de Septiembre de 1831.
Por José Gil, Primer
Retratista de Cama
ra &c.

Virgen del Rosario. Ante el Monte Sacro en Roma, Bolívar había juramentado luchar por la libertad de su patria. El 22 de septiembre de 1823 el Congreso Constituyente del Perú proclama a la Virgen de las Mercedes patrona del Ejército del Perú y el 9 de diciembre de 1824 los generales del Ejército libertador –Antonio José de Sucre, José de La Mar, Agustín Gamarra, Jacinto Lara, José María Córdoba y John Miller– se encomiendan a la Inmaculada Concepción antes y durante la batalla de Ayacucho.[24] En 1831 Gil de Castro retrató al militar cuzqueño Cosme Pacheco (*ca*. 1803-*ca*. 1857) con uniforme militar de gala para ostentar sus medallas de Junín y Ayacucho. A los veintiocho años –como está mencionado en la cartela del cuadro–, Pacheco quería dejar constancia de haberse batido en estas batallas decisivas para consolidar la independencia. Se presume que en fecha posterior, en la parte superior derecha del cuadro, se adicionó la imagen de la Virgen del Carmen, representada sobre las nubes para simular una aparición sobrenatural. Los que modificaron la composición quisieron evidenciar el carácter sacral de las armas y asociar sus victorias militares a triunfos marianos (Fig. 6). El mismo registro simbólico lo corrobora un limosnero mariano de plata de inicios del siglo XIX. En la parte baja se divisan a lo lejos, con sus tiendas de campaña, al Ejército libertador en los Andes (Fig. 7). Es decir, los próceres de la patria conservaron una concepción barroca de la guerra. Como patriotas cristianos encarnaban la voluntad del Dios bíblico y las victorias militares se ganaban por la intervención activa de auxilios sobrenaturales.



7

El culto cívico religioso a la patria se consolidó con sus mártires, héroes y padres fundadores. Uno de los pocos retratos –por no decir el único existente– de un patriota indígena en los albores de la independencia- es el del humilde pescador José Olaya (1782-1823), pintado en 1828 por el artista mulato José Gil de Castro (Fig. 8). Olaya utilizaba su largo recorrido ambulatorio para la venta de pescado en Chorrillos, Lima y Callao para trasladar valiosa correspondencia secreta entre los jefes del Ejército libertador, refugiados en la fortaleza del Real Felipe del Callao, y los patriotas de la ciudad. El pescador se reunía con sus enlaces encubiertos en la capilla de Nuestra Señora del Carmen de la Legua




El patriota D. José Olaya sirvió con gloria ala
PATRIA, y honró el lugar de su nacimiento.
Callao.
Dn. José Olaya
nació en el pueblo de Cho-
rrillos el año de 1782: fue muy
distinguido pr. su singular pa-
triotismo: fue tan constante en él,
qe. enviado el año de 1823 pr. las auto-
ridades qe. se hallaban en el Callao
con correspondencias á esta Capi-
tal, qe. ocupaban los Españoles, pre-
firió el martirio y sufrió mil
palos y la muerte, antes qe.
declarar las personas á
quienes vinieron
dirigidas.
En Lima Por José Gil en 20. de Marzo de 1828.

del Callao y en la capilla de indios en el Cercado dedicada a Nuestra Señora de Copacabana.[25] Al ser capturado y torturado por los soldados realistas del brigadier español Ramón Rodil, Olaya se negó a revelar los nombres de los destinatarios de sus cartas y fue fusilado en Lima el 29 de junio de 1823. El 3 de septiembre de aquel año, cuando el Gobierno de don José Bernardo de Tagle recuperó la capital, decretó un aniversario para honrar su memoria patriótica. El fallecimiento de Olaya –como lo tiene señalado Natalia Majluf– debía ser celebrado en su pueblo natal con exequias solemnes, misa y concurrencia oficial. Una sala del municipio exhibiría el retrato del héroe que "sirvió con gloria a la patria, y honró el lugar de su nacimiento" y se abriría un libro con los nombres y hechos patrióticos perpetrados por todo ciudadano "digno de eterna memoria".[26] Según Ismael Portal, se pintaron *post mortem* tres retratos de tamaño natural del héroe popular: uno para la Universidad de San Marcos, otro para la Cámara de Diputados y un tercero para la Municipalidad de Chorrillos. En la villa de San Pedro de Chorrillos, cada 29 de julio se sacaba el retrato del mártir Olaya en procesión –acompañado de música y cohetes– como si se tratara de un santo laico.[27] En el retrato pintado por el "mulato Gil" se contrasta el color casi negro de su piel –tostada por el sol marino– con el atuendo festivo blanco del humilde pescador: pantalón, chaqueta corta, camisa de encajes y gorro circular, todos del mismo tono albo.[28]

◄ Fig. 8. José Gil de Castro. *Retrato de José Olaya*. "El Patriota D. José Olaya sirvió con gloria a la PATRIA y honró el lugar de su nacimiento". Lima, 20 de marzo de 1828. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú, Lima.



Los funerales de Bolívar y el "incaísmo" libertario republicano

El vocabulario alegórico sirvió para simbolizar el tránsito del virreinato a la república. Los mitos de la Antigüedad clásica europea –recuperados durante el Renacimiento italiano– sirvieron de base para gestar una iconografía americana de la "muerte gloriosa" del héroe militar y Padre de la Patria.[29] El pintor quiteño José Yáñez utilizó la muerte de Bolívar para establecer, con un imaginario neoclásico, el vínculo entre la muerte por la patria, el heroísmo militar y la construcción de un proyecto político nacionalista sudamericano. Elaboró dos lienzos casi idénticos, aunque con importantes diferencias (Figs. 9 y 10). Solo una de las obras está fechada (1834) y firmada (fue pintada en Lima cuatro años después de la muerte del Libertador). Como es sabido, Bolívar falleció en su cama, por causas naturales y no en batalla. En el lienzo aparece tendido, ataviado con uniforme militar, sobre una cama pétrea y dentro de una habitación con piso ajedrezado. A sus pies, tres mujeres con el torso desnudo sujetan a una cuarta matrona desfalleciente. Por el segundo lienzo sabemos que ellas personifican a Ecuador, Venezuela y Colombia sosteniendo a la Gran Colombia, que luce faldellín de plumas y lleva una corona de laurel. La cornucopia de la abundancia y un carcaj con flechas yacen a sus pies. A la cabeza del féretro de Bolívar, se divisan sobre nubes las figuras estilizadas del Inca y de su coya en desolado llanto melancólico. Llevan sus banderas nacionales: personifican al Perú y Bolivia. Sobre el cuerpo del héroe fallecido se ha producido un rompimiento de gloria. En lo más alto del cielo hay un templete –es la "morada de los dioses"– con rayos de luz que iluminan al Libertador inerte. Por estos ascienden dos *putti* llevando una corona de laurel y, en la punta de una espada, el gorro frigio de la Revolución francesa. En la parte central del cielo –como figura principal– destaca el mariscal Sucre desnudo. Tiene un brazo en alto y se apoya sobre su espada mientras se congregan –a la distancia– otros héroes de la patria ya glorificados. A sus espaldas se encuentra una matrona entronizada que escribe el nombre de Bolívar sobre un libro de piedra. Personifica a la Historia. Por eso se reclina sobre un pedestal donde se leen los nombres de las victorias militares del Libertador. A su costado están las tres parcas de la mitología griega. Cortan el hilo



▲ Fig. 9. José Yáñez. *Alegoría de la muerte de Bolívar*, 1834. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú, Lima.

► Fig. 10. Anónimo. *Alegoría de la muerte de Bolívar*. s.f. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú, Lima.

de la Vida mientras el Tiempo porta su guadaña y la Fama, cubierta por un velo negro, toca una trompeta. Según Irma Barriga Calle –que ha estudiado estos lienzos– los tres militares que acompañan al héroe difunto "agobiados por la pena" son Manuel Montilla –parado y con los brazos cruzados–, José L Silva –sentado y sollozante–, y el personaje en guardia, vestido con traje de húsar, sería Belford Wilson o Andrés Ibarra.[30]

El relato visual de José Yáñez parece haberse inspirado en el programa iconográfico estrenado en Colombia con motivo de las exequias fúnebres del Libertador. Fue exhibido en la catedral de Bogotá durante el mes de enero y febrero de 1831, cuando el templo estuvo cubierto "de velos y emblemas funerarios". Un rápido recuento de algunas de sus pinturas lo ponen en evidencia. Frente a la puerta principal de la catedral, un gran lienzo alegórico representaba el mausoleo del Libertador, acompañado por la Paz, la Victoria, la Fama y Colombia.[31] Dentro de la iglesia, sobre las gradas del presbiterio, estaba colocado el sepulcro cubierto de terciopelo negro. A cada lado tenía dos esculturas alegóricas: la Inmortalidad y la Historia, personificadas por matronas. La Inmortalidad resaltaba el alcance mesiánico y predestinado de Bolívar: "Todo perece en esta triste vida,/ cualquier esfuerzo para el hombre es vano,/ La libertad a no morir convida,/ Ella inspira un aliento sobrehumano:/ Bolívar conservó su don divino,/ Y la inmortalidad es su destino". Sobre el pedestal de la segunda estatua decía: "Abandona el buril la grave historia [...]. Aquel a quien virtud ardiente inflama/ solo puede pintar tu ilustre fama". El epitafio rimado del Bolívar allí colocado hablaba de los "mil triunfos sepultados" de "un soldado que hacía por mil soldados"; de "tres naciones a un



tiempo redimidas, diez millones de esclavos liberados". Al pie de su sepulcro, sobre un cojín de terciopelo negro, se exhibía "el grande uniforme de general en jefe, sombrero, espada, y bastón de Su Excelencia". Yacían sobre el suelo varios "instrumentos científicos, globos, planos, y libros alusivos a la estrategia" militar. Con ello se asociaba la libertad de la patria con el progreso de la ciencia presentada como un beneficio permanente para la sociedad. No en vano, durante las solemnes exequias fúnebres de Bolívar realizadas en 1831 en la catedral de Cuenca, el predicador fray Vicente Solano –amigo del Libertador– recordó que fue el barón von Humboldt quien alentó a Bolívar para que "emancipar[a] este continente".[32] El naturalismo, los descubrimientos científicos y el estudio del pasado histórico nacional legitimaban al patriotismo americano.

En la última grada del presbiterio de la catedral, se construyó un retablo efímero que cubría parte de su altar mayor. Estaba adornado con lienzos, cortinajes y listones negros. El centro lo ocupaba una pintura donde se mostraba al Libertador llevando de la mano a Colombia –llorosa y enlutada– ante el trono de la religión: "La religión el héroe la presenta,/ Y con ella sus lágrimas ahuyenta", decía la letrilla. Sobre la puerta izquierda, una pintura mostraba la imagen fraccionada de Bolívar en tres pedazos, reflejada sobre un espejo roto. Simbolizaba a la Gran Colombia desmembrada: "Cual el padre del día reflejada/ Pinta su hermosa imagen por do quiera,/ y natura se ve regenerada/ Con el próvido influjo de alma esfera;/ A cada parte de Colombia unida/ La imagen de Bolívar da la vida". Los pedazos del espejo roto eran las naciones disgregadas que nacían con



11

▲ Fig. 11. “Estampa alegórica de Bolívar”, en José Joaquín de Olmedo, *A la Victoria de Junín. Canto a Bolívar*. París, 1826.

Páginas 134 y 135:

► Fig. 12. Guirnalda cívica ofrecida por el pueblo del Cuzco al Libertador Simón Bolívar. Museo Nacional de Colombia, circa 1825.

la disolución de la Colombia bolivariana. Para todas ellas la sola imagen redentora de Bolívar –al igual que las efigies de los santos– traía un influjo regenerador. En la parte alta del retablo estaba la “apoteosis” o muerte de Bolívar. Mostraba al Libertador “moribundo, sentado sobre una roca, contra la cual se estrellaba una nave”. En un proceso de sublimación iconográfica, su proyecto político estaba simbolizado por una nave bélica y redentora. De ella solo quedaban los fragmentos destruidos –cada uno con el nombre de una batalla ganada por Bolívar– flotando sobre las aguas agitadas del mar. Con un brazo Sucre sostiene al héroe colombiano y se cubre el rostro mientras “los generales Nariño, Anzoategui, Cedeño, y otros ilustres guerreros, ya víctimas de la muerte, [están] representados entre rayos de gloria, [y] convidaban y aguardaban gustosos a S. E”.

A todas luces los funerales de Bolívar en 1831 fueron una pervivencia ilustrada de la tradición monárquica borbónica. Ya lo ha señalado Carolina Guerrero. Esta ceremonia luctuosa denotaba “una crisis aún más grave que la que hubiese sobrevivido en cualquier régimen absolutista: imposibilitada la república de hallar un sucesor, el funeral debía transfigurarse en la extraña coexistencia entre la aceptación de la mortalidad de aquel personaje y la peculiar concepción sobre su condición viviente que, a todas luces irremplazable, habría de conducir a aquella sociedad política aun desde las dimensiones de lo no temporal, desde el sepulcro”.[33] Quizás por ello, el culto patriótico a Bolívar adquirió rasgos mesiánicos. “No puedo contenerme de mirarlo como instrumento muy especial de la Majestad Divina”, le confesaba el obispo del Cuzco fray José Calixto de Orihuela al Libertador el 31 de diciembre de 1824.[34] Bolívar era otro “Cristo de Dios” redentor: “es decir, su ungido, su especialísimo enviado, su singular comisionado, su grande instrumento para poner la última mano, a la libertad de su pueblo americano, y ruina total de sus opresores, que eran los de la pérfida Caldea, e impiísima Babilonia de nuestro Siglo”.[35] Según el sermón fúnebre de fray Vicente Solano predicado en 1831, más que “un conquistador” –o un “azote del género humano, que la Providencia envía de tiempo en tiempo, para asolar la tierra, y derramar el cáliz de su furor sobre pueblos que han corrompido sus caminos”– la “gloria militar [de Bolívar] proviene de un don del cielo”.[36] Incluso, en sus exequias celebradas en la catedral de Lima el 5 abril de 1831, se colocó el túmulo simulado de Bolívar en medio del templo con la siguiente inscripción: “A Dios glorificador.

Bolívar. Creador, Libertador, Padre de la Patria a su Colombia, al Pueblo Americano dio con letras, con armas, con triunfos inmortales, Ser, Nombre, Libertad, Poder y Gloria". Sobre su "tumba" se levantó una pirámide de jaspe en la que ardía un vaso de plata con una "llama melancólica; símbolo de amor, dolor y fidelidad". Ahí figuraba el escudo de armas de Colombia coronado por el sol de los incas y sobre un cojín estaba una espada cruzada con una palma. El héroe americano, al igual que un guerrero santo, había vencido al maligno imperio español y por ello "al pie de todo el monumento serpenteaba humildemente, como solo trofeo, la bandera española, como una serpiente que se arrastraba lánguidamente en torno a una columna que oprime su cabeza".[37]

En su *Canto a Bolívar* (1826) el poeta ecuatoriano José Joaquín Olmedo puso en boca de Huayna Cápac, el padre de Atahualpa, los alcances del nuevo ideario republicano. (Fig. 11) En su relato literario, tras la batalla triunfal de Junín, este se aparece sobre las nubes y anuncia proféticamente la victoria de Ayacucho. Luego proclama a Bolívar como el vengador y heredero del imperio del sol: "Esta es la hora feliz. Desde aquí empieza/ la nueva edad del inca prometida/ de libertad, de paz y de grandeza".[38] Don Apu Sarahuaura Inca –colaborador y amigo de Bolívar– tomó tan en serio este vaticinio poético fabricado por Olmedo que lo citó e interpretó a la luz de versículos y vaticinios bíblicos. Todo ello anunciaba para él la llegada de Bolívar: "el libertador del Ymperio de mis padres".[39] Sin embargo, ni para Olmedo ni para Bolívar, la "nueva edad del inca prometida" implicaba una restauración del antiguo imperio conquistado por los españoles. Al contrario, Huayna Cápac sentenciaba en el poema de Olmedo: "Yo con riendas de seda regí el pueblo. Y cual padre le amé; más no quisiera/ que el cetro de los incas renaciera:/ que ya se vio algún inca, que teniendo/ el terrible poder todo en su mano/ comenzó padre, y acabó tirano".[40] Por carta, Bolívar le advierte a Olmedo que los "hijos del Sol" no eran iguales a los héroes de la independencia. Estos últimos eran "extranjeros intrusos que, aunque vengadores de su sangre, siempre son descendientes de los que aniquilaron su imperio".[41] En una palabra, a diferencia del virreinato, en la república no se requería de un "inca" o de un cacique indígena o mestizo de sangre real para vengar a los antiguos reyes del Perú. La tarea recaía ahora sobre los próceres criollos. Por ello mismo, en nombre del igualitarismo republicano, Bolívar liquidó el título y cargo nobiliario del cacicazgo indígena y anuló todos los privilegios hereditarios de la aristocracia inca.[42] Con ello el Libertador inauguraba una "edad de oro en la tierra del sol", pero con un nuevo imaginario cristiano sacro providencialista opuesto al de la monarquía hispana.

Así se explica, en parte, que en el Congreso Constituyente reunido en Lima en 1825, Bolívar celebrara "la mano bienhechora del ejército libertador [que] ha curado las heridas que llevaba en su corazón la patria: ha roto las cadenas que había remachado Pizarro a los hijos de Manco Cápac, fundador del imperio del sol; y ha puesto a todo el Perú bajo el sagrado régimen de sus primitivos derechos".[43] Tras la batalla de Junín (1824), el Libertador visitó el Cuzco ("la cuna del imperio peruano y el templo del sol") para que la ciudad imperial tuviese "en el primer día de su libertad más placer y más gloria, que bajo el dorado reino de sus incas".[44] Sucre –según Bolívar– era el "padre de Ayacucho" y "el redentor de los hijos del Sol: es el que ha roto las cadenas en que envolvió Pizarro el imperio de los Incas. La posteridad representará a Sucre con un pie en el Pichincha y el otro en Potosí, llevando en sus manos la cuna de Manco-Cápac contemplando las cadenas del Perú, rotas por su espalda".[45] Y, cuando el 25 de junio de 1825 Bolívar ingresa al Cuzco, la Municipalidad lo corona con una guirnalda cívica de oro confeccionada




CUZCO




EL PERU A SU LIBERTADOR.

por el platero Lanao y Contreras. Esta llevaba perlas, brillantes y el sol resplandeciente de los incas en el frente. Le fue colocada sobre su cabeza en el Palacio Municipal y le fue impuesta de manos de doña Francisca de Zubiaga, la esposa del prefecto general don Agustín Gamarra, aunque las leyendas cuzqueñas hablan de un estrado triunfal construido en la plaza mayor donde Bolívar hincó su rodilla sobre un cojín carmesí para esta ceremonia (Fig. 12).[46] El busto de Bolívar fue incorporado "en la corte de los incas" cuando, con una procesión solemne, quedó depositado en el templo del Coricancha y "los Incas que allí yacen [...] lo bendijeron" desde sus sepulcros".[47] Manco Cápac –el mítico fundador del imperio incaico según el semanario *Sol del Cuzco*– le envió saludos al Libertador desde su tumba.[48]

Por su onomástico, el 28 de octubre de 1825 Lima le realizó "fiestas cívicas" a Bolívar. Con estas celebraciones se comprueba claramente cómo las antiguas festividades y la retórica imperial mitopoética del antiguo régimen fueron reconstruidas y readaptadas para exaltar al nuevo caudillo criollo favorecido por Dios. En la galería del Palacio de Gobierno, bajo un elegante pabellón, se colocó el retrato de Bolívar sobre "un globo transparente en que se leía esta inscripción: el que ha liberado al Nuevo Mundo"; una iconografía que –como Jorge Cañizares destaca en su capítulo de este libro– era de concepción imperial hispana. No era el monarca quien ostentaba poderoso el orbe bajo sus pies, era el fundador de "tres repúblicas [americanas] fundadas por su espada". En el vestíbulo de la puerta principal del Palacio continuaba el programa iconográfico con dos grandes lienzos: uno histórico y otro alegórico. El primero mostraba al general Sucre en plena batalla de Ayacucho cuando "los cuerpos españoles se precipitaban de las alturas a envolver por todas partes a nuestro ejército". El segundo era un retrato ecuestre de Bolívar que lo transfiguraba en una suerte de "Santiago mataespañoles", pues cabalgaba "sobre un suelo sembrado de cadáveres españoles, viéndose a distancia parada la Libertad en un pico de los Andes". En la misma pintura figuraba el Inca Viracocha –"el genio del Perú"–, "revestido de los atributos del imperio" y seguido por las Vírgenes del Sol que con sus manos le ofrecían a Bolívar una maqueta del Templo del Sol en el Cuzco; una iconografía afín al lienzo que la Municipalidad de Lima le obsequió al Libertador y que fue reproducida por un grabado de Marcelo Cabello (Fig. 13). Otro retrato del Libertador presidió el comedor del Palacio, donde se realizó el banquete en su honor. Llevaba una inscripción explicativa sobre el nacimiento de Bolívar que era conmemorado por ser él un portento de la naturaleza que alcanzaba la inmortalidad de los héroes de la Antigüedad clásica.[49]

Un momento culminante para el renacimiento simbólico incaísta fue la Confederación Perú-Boliviana que solo duró tres años (1836-1839). Tenía por objetivo unificar a los dos Perúes tradicionales –el Alto y el Bajo Perú–, escindidos con fines militares y económicos en 1776 por Carlos III para crear el virreinato del Río de la Plata.[50] Este proyecto unificador apareció en dos propuestas políticas simultáneas pero con agendas nacionales contrarias y enfrentadas: la del mariscal Andrés de Santa Cruz (Fig. 14) y la del mariscal Agustín Gamarra. Santa Cruz había sido un antiguo colaborador de San Martín y de Bolívar. Llegó a desempeñarse, durante el régimen del Libertador, como presidente del Consejo del Gobierno Peruano (1826-1827) y, cuando asumió el protectorado de la Confederación –siendo presidente de Bolivia (1829-1839)–, pretendió declarar la independencia del Cuzco como capital del nuevo Estado Sud-Peruano. Luego, Santa Cruz desarrolló una noción peculiar y dinámica de la "capital en movimiento" con el fin de centralizar el poder en torno a su figura de *Protector*. Tal como lo ha señalado Cristóbal Aljovín, su idea era

◄ Fig. 13. Marcelo Cabello, *Quadro que la capital de Lima presentó a S.E. el Libertador de Colombia y del Perú Simón Bolívar la noche del 6 de febrero de 1825 en honor de los vencedores de Junín y Ayacucho*. 1825. Museo de Arte de Lima.



▲ Fig. 14. Foto del Mariscal Andrés de Santa Cruz. V. Alenne Carjal, 1864. Casa de la Libertad, Sucre, Bolivia.

► Fig. 15. Monedas de la Confederación Perú-Boliviana. Estado Sud Peruano 1836-1839. Cuzco, 1838.

que la capital se desplazara al lugar donde estaban él y su ejército. Las asambleas de Huaura y Sicuani –por no mencionar al Congreso de Tapacari en Bolivia– le otorgaron a Santa Cruz poderes dictatoriales para legislar y redactar una constitución para su pueblo sin previo debate alguno.[51] Por ello, el presbítero don Fermín Adrianzén, cura de Mansiche, en la oración por su onomástico lo describe como el nuevo Josué que conduce a su nación a la "tierra prometida". Él era Moisés, "el legislador de Israel, trabajando el Código que regule nuestras acciones, como fundamento de nuestra paz y felicidad"; él era el caudillo divinal que no le temía a la muerte pues aunque "los soldados sofocados, y con las armas inclinadas a herir su cuerpo, no lo ofenden, antes sí le respetan y obedecen sumisamente [a] su voz superior cumpliéndose en esto lo que dice el Profeta Rey, las plagas de los osados son saetas, en manos de los niños". Para Adrianzén, Santa Cruz era un héroe enviado por la Providencia divina, salido de las entrañas convulsionadas de su propia nación.[52] Restituyó el cargo de curaca, abolido por Bolívar, restauró al Protector de Indios, defensor de sus intereses legales, y repuso las tierras comunales indígenas. Después de todo, él era descendiente de la dinastía inca y había heredado, por parte de madre, el cacicazgo del pueblo de Huarina, en el Titicaca.[53] Así como en la bandera de la Confederación figuraba el sol radiante de los incas como emblema de un "tiempo heroico", acuñó una moneda que llevaba el astro solar en el anverso y la corona inca (*mascapaycha*) y el torreón de Sacsayhuamán en el reverso; referencias todas a un reclamo regional que apelaba a su pasado imperial (Fig. 15).[54] A partir de 1824 –salvo como actos folklóricos– los incas dejaron de aparecer en las procesiones religiosas y en las festividades públicas del Perú. Sin embargo, con la llegada al Cuzco del general Santa Cruz, el 29 de mayo de 1836, se escenificaron danzas en las que apareció el "emperador Manco Cápac", coronado y con un manto cubierto de perlas y piedras preciosas. Sus vasallos indígenas lo trasladaban sobre una litera.[55] Para Gamarra y sus seguidores la grandiosa ciudad del Cuzco –la "Roma de América"– significaba una exaltación al indio productivo, aunque el modelo político del incario le resultara jerarquizante y autoritario. Gamarra también vetó la propaganda visual providencialista española utilizada por las órdenes religiosas del virreinato para



15

legitimar la conquista del Perú. Le exigió al obispo Calixto Orihuela del Cuzco para que retirara de la catedral la pintura del así llamado “milagro del Sunturhuasi”, donde “se mostraban a Santiago y a la Virgen María salvando milagrosamente a españoles que combatían contra los incas”.[56]

Con el fin de combatir a la Confederación Perú-Boliviana de Santa Cruz, se conformó un Ejército Unido Restaurador. Estaba integrado por el Ejército de Chile, al mando del general Manuel Bulnes, la Confederación Argentina y las tropas peruanas encabezadas por el mariscal Gamarra. Vencieron a Santa Cruz en la batalla de Yungay el 20 de enero de 1839. Pero Gamarra no se quedó tranquilo. La exaudiencia de Charcas le había pertenecido al Perú y su objetivo era incorporarla –no confederarla– a la república peruana. El 18 de noviembre de 1841, durante la batalla de Ingavi (Bolivia), Gamarra murió en su intento por anexar Bolivia al Perú. En plena lucha y en presencia del enemigo, algunos oficiales sediciosos peruanos desertaron y se dispersaron. Viéndose perdido, Gamarra optó por morir heroicamente por la patria frente a su tropa. Una pintura alegórica anónima registra el momento dramático de su muerte aunque en el cielo ya figuran la Fama y la Historia que han inmortalizado su nombre (Fig. 16).

El 4 de enero de 1842 –durante sus exequias en la catedral de Lima– Bartolomé Herrera predicó la oración fúnebre por Gamarra. Se centró en los “males públicos” y “pecados contra la Patria”. Era entendible, argumentaba, que tras “desmembrarse” la vasta monarquía hispana la joven república peruana transitara por etapas de total “desconcierto” hasta “fijar un nuevo centro de orden” soberano que pudiera ofrecerle



16

▲ Fig. 16. Anónimo. *Alegoría de la Batalla de Ingavi o la muerte de Gamarra*. Siglo XIX. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú, Lima.

garantías constitucionales a sus ciudadanos. Pero "¿por qué experimentamos tanto mal? ¿Por qué nos hemos ido hundiendo en un abismo? ¿Cómo este pueblo abundante en talentos, en valor, i en todo género de recursos, ha podido sufrir la última humillación de ver su territorio profanado, i vencido su ejército por el de un Estado, que debía estremecerse al contemplar nuestro poder de lejos?". La conducta destructora y rebelde de tantas revoluciones había debilitado las "leyes santas" de la república. La falta de respeto a la Constitución, a las leyes naturales y a la religión enrumbaban a la "disolución social" del país. Gamarra –"ese viejo capitán, cargado de conocimientos militares"– era el nuevo Macabeo, el caudillo del pueblo de Dios, que precisó morir por la patria al constatar que la desunión y las guerras intestinas entre peruanos habían ensangrentado la bandera nacional. Su muerte santificante en Ingavi era un signo de la "cólera de Dios" y su martirio un "grito de unión" –un acto de amor sobrenatural– por la patria. Herrera glorificaba así al héroe cristiano como modelo santificante y ejemplarizante para las élites patriotas de la república:



¡Caed valientes! ¡Caed entre las bendiciones de vuestros compatriotas! ¡Caed, cumpliendo, obedeciendo vuestros deberes! ¡Caed asombrando al mundo! ¡Pero caed invocando al Señor, para que vuelen vuestras almas a la altura, donde únicamente pueden hallar premio digno de vuestros hechos! ¡Caed! Que mientras exista el ser que os comunica ese ardimiento sobrehumano, la patria nada teme.

En su sermón predicado en la catedral de Lima el 28 de julio de 1846, Herrera se enfrentó a los discursos incaístas de su tiempo. Negó tajantemente que el origen de la república peruana fuese el imperio de los incas. Los antiguos reyes del Perú habían sido enviados por Dios para preparar al pueblo americano para recibir el Evangelio; una teoría providencialista de origen garcilasista. Los propios incas habían vaticinado por toda América que una "nueva raza humana" modificaría su religión, costumbres, ciencia, lengua y sangre para forjar una nueva nación. Era, entonces, en 1492, con la llegada de Colón al Nuevo Mundo, que se había gestado "el nuevo Perú, el Perú español y cristiano cuya independencia celebramos". El Perú se había formado después de la conquista, durante el virreinato, no en tiempo de los incas.[57] Los españoles no conquistaron el Perú. Con ellos se forjó la nueva nación.

En la década de 1840 la patriota ecuatoriana Manuela Sáenz (1795-1856) –amiga íntima de Bolívar– continuaba en contacto con los antiguos aliados militares del Libertador y operaba como intermediaria secreta entre el mariscal Santa Cruz y el presidente ecuatoriano, el general Juan José Flores. A este último lo persuadió para que restaurara la Confederación Perú-Boliviana, expandiéndola hasta el Ecuador.[58] Pocos conocían, mejor que Manuela, la añoranza bolivariana por la unión de la "patria grande" americana. En 1821 el general San Martín le otorgó la orden de "Caballeresa del Sol", el máximo galardón concedido a los patriotas civiles y militares que conformaron la nueva élite o aristocracia social comprometida con la lucha libertaria independentista. Según la coleccionista Sara Lavalle, el retrato de una "dama desconocida", firmado por el pintor académico piurano Ignacio Merino (1817-1876) y fechado en 1843, era de una "célebre quiteña" de nombre ignorado (Fig. 17). Pamela S. Murray, la erudita biógrafa de Sáenz, asevera que este es un fiel "retrato" de Manuela Sáenz. En una comunicación personal puntualiza:


1843
Y. Merino

Es un fiel retrato de Sáenz y creo, además, que debe ser uno de los pocos hechos cuando ella vivía, pues la gran mayoría de los retratos de Sáenz que hoy se conocen son póstumos [...]. La miniatura en óleo firmada y fechada por José María Espinosa, retratista de la época en que Sáenz estuvo en Bogotá (c. 1828), [y] que encontré en el Museo de Antioquia en Medellín [...] muestra las mismas facciones [que las pintadas por Merino] (ojos, cejas, nariz, mejillas, etc.) [...] solo que son ya facciones de una mujer de más edad, pues tendría Sáenz alrededor de 46 años cuando la pintó Merino en Paita, o en Piura. Me fascina el detalle de que ella se hubiera hecho retratar con una bufanda que parece ser la bandera británica. Sé que por ese tiempo, en 1843, Sáenz estaba otra vez en buenas relaciones con su marido Thorne [asesinado en 1847], que seguía viviendo en Lima; según una carta de ella, hasta se habían vuelto amigos de correspondencia (aunque esas cartas parecen haber desaparecido) (Fig. 18).[59]



Conocida por transgredir las normas de género, según Ricardo Palma, Sáenz, en más de una ocasión, se vistió de hombre. Así lo hizo en 1827 cuando ingresó a un cuartel militar en Lima y levantó un batallón de soldados que ella dirigió durante la revolución de José Bustamante y del Villar contra Bolívar. Un año antes, Bolívar había pretendido implementar una constitución vitalicia que amenazaba con perpetrarlo como un dictador sin elecciones para todos los territorios liberados por él. Merino retrata a Sáenz con el pelo planchado, vestida de negro y usando el mismo colgajo de oro con el que aparece en otro retrato suyo. Lleva una bandera inglesa a modo de chal, aludiendo a que en 1817, cuando aún era adolescente, Manuela fue desposada por su padre, el español Simón Sáenz, en un matrimonio de conveniencia, con el acaudalado y flemático médico inglés James Thorne. Tras conocer a Bolívar, ella abandona a su marido para seguir al Libertador.[60] En el retrato de Merino, el recipiente de cerámica vidriada sobre la mesa evoca su vida de exilio en el puerto de Paita, al norte del Perú, adonde Manuela huyó del Ecuador en noviembre de 1835. Allí vivió aislada, pobre y dedicada a la venta de dulces, jarabes y pociones medicinales que ella misma preparaba.

◄ Fig. 17. Ignacio Merino. *Retrato de Manuela Sáenz*, 1843. Colección privada, Lima.

▲ Fig. 18. José María Espinosa. *Manuela Sáenz*, siglo XIX. Colección Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

El incaísmo republicano no debilitó el poder de la iglesia. Derivaba del incaísmo habsbúrgico de Túpac Amaru, quien era militantemente católico. Según el *Código penal* de Santa Cruz publicado en Lima en 1836, todo aquel que conspirase contra la Iglesia católica, apostólica y romana era un "traidor" a la patria y merecía la pena de muerte.[61] Al igual que en tiempos de la monarquía hispana, la Iglesia republicana participó con discursos, sermones y exequias solemnes en las festividades políticas del Estado. Sus loas ya no eran para las armadas católicas de la monarquía hispana, sino para el héroe o mártir de la patria enviado por la Providencia divina.[62] En el 42° aniversario de la independencia, don José Antonio Roca predicó en la catedral de Lima que la gran diferencia entre la Revolución francesa de 1793 y la gesta emancipadora americana residía en sus divergencias de actitud respecto al mártir de la patria. Los franceses defendieron



19

los “derechos del hombre” pero rápidamente acabaron “por embotar el hierro de la guillotina, porque necesita[ban] ríos de sangre para escribir sus admirables códigos”. En el Perú, en cambio, morir por la patria significaba pasar primero por la Iglesia como intermediaria divina entre el héroe cristiano y Dios:

> *Cualquier otro amor que no se eleve por la Iglesia hasta Dios, será estéril para la Patria [...] no sabrá realizar un solo sacrificio, porque no estará iniciado en los misterios del heroísmo; y sin sacrificio no hay sociedad posible [...]. Si nuestros padres no hubieran fijado la mirada al cielo, para buscar allí el premio de su abnegación, su sangre no habría corrido generosamente para darnos independencia.*[63]

Agustín Guillermo Charún, otro predicador de la catedral de Lima, fue incluso más radical. En su sermón del 28 de julio de 1847 advirtió a sus feligreses que el simbolismo cristiano de la cruz había sido manipulado por los conquistadores españoles. Este cobraba su sentido pleno con la emancipación política de España:

> *Nuestros conquistadores osaron cubrir la injusticia de su espada con la cruz que nos presentaron como un signo oscuro de dominación y de obediencia pasiva, siendo el signo brillante de igualdad y de libertad que había de iluminarnos y conducirnos con más seguridad a la columna luminosa que fue su anuncio y su figura en el desierto. Nacimos nosotros en medio de ese oprobio y formamos un pueblo identificado al indígena por nuestro nacimiento y por la identidad de servidumbre. Esclavitud nos legaron nuestros padres también esclavos, y al cuello de sus hijos ataron el extremo de la cadena que pendía de los suyos: cadena que fue para ellos santa, porque en la ignorancia en que se les mantenía de los derechos del hombre en sociedad, les persuadieron que los ataba no al solio del despotismo, sino al de los representantes de Dios sobre la tierra. Entretanto progresaba en el mundo la sublime religión de Jesucristo [...] la religión del crucificado fue ilustrando la razón, civilizando la sociedad, y haciendo conocer sus derechos a los hombres [...]. Nosotros también nos levantamos en santa insurrección y dijimos: rompamos sus cadenas y lejos de nosotros arrojemos su yugo ignominioso. Entonces el Jefe esclarecido del ejército de una nación hermana enviara en auxilio de nuestros esfuerzos de libertad, nos dijo: sois libres porque queréis serlo, a la manera que Josué a los de Israel al introducirlos en Canaán [...]: Patria mía, de la túnica de tu luto [...] fuiste vestida de esa gloria, que te ha venido del Señor.*[64]

Por todo ello, no fue la imagen del Inca sino la del “indio oprimido” cristiano la que se configuró como el emblema acabado de la república naciente. Esto en sí mismo era delatador, pues la categoría de “indio” fue una invención europea, inexistente antes de la conquista española. Al emplearla el imaginario racial europeo pasó del virreinato a la república y se le adjudicó al “indio” una uniformidad étnica, cultural y política que no tenía. En sus *Noticias americanas: entretenimientos físico-históricos sobre la América meridional y la septentrional oriental,* publicado en 1777, el naturalista y militar español Antonio de Ulloa fue uno de los primeros en notarlo. Puso en tela de juicio si el “indio” americano conformaba una sola o varias razas distintas. Los nativos tenían “un mismo origen, [pero] es tan extraordinaria la variedad que se reconoce entre unas y otras, que parece a primera vista difícil combinar la evidencia de aquel principio con la diversidad de propiedades que en muchos se advierte”.[65] Estas precisiones académicas o naturalistas, sin embargo, poco importaron al politizarse la figura republicana del indio. A “los indios de las provincias interiores” se dirigió la proclama del primer Congreso Constituyente de la república pe-

ruana.[66] Fue redactada en quechua el 10 de octubre de 1822 y firmada por Luna Pizarro, Sánchez Carrión y F. J. Mariátegui. Con ello el Congreso sentenciaba:

> *Nobles hijos del sol, amados hermanos, a vosotros virtuosos indios, os dirigimos la palabra: [...] Hemos pasado más de trescientos años de esclavitud en la humillación más degradante, y nuestro sufrimiento movió al fin a nuestro Dios a que nos mirase con ojos de misericordia [...]. Ya rompimos los grillos, y este prodigio es el resultado de nuestras lágrimas y de nuestros esfuerzos [...]. Este Congreso tiene la misma y aun mayor soberanía que la de nuestros amados Incas [...]. Vosotros indios, sois el primer objeto de nuestros cuidados. Nos acordamos de lo que habéis padecido, y trabajamos por haceros felices en el día. Vais a ser nobles, instruidos, propietarios, y representareis entre los hombres todo lo que es debido a vuestras virtudes.*



Hacia 1853, el pintor académico piurano Luis Montero (1823-1868) –cuando aún residía en Florencia gracias a una beca gubernamental– pintó un cuadro alegórico titulado *El Perú libre* (Fig. 20). En sintonía con la proclama congresal de 1822, personificó a la república como un joven indígena con el mismo tocado de plumas incaico, sandalias, aretes y bigote europeizado con el que algunos pintores extranjeros tales como Henry Perronet Briggs y John Everett Millais representaron al Inca Atahualpa. (Fig. 19) Montero representaba a la república como un indio semidesnudo, ataviado con los colores de la bandera nacional. Con una mano sobre el pecho, este levanta en señal de gratitud su mirada hacia el cielo, y, con la otra mano, muestra la cadena rota de su antigua servidumbre. A sus pies figuran la paleta del pintor, un mapamundi, el caduceo de Hermes, el trigo de los cultivos, entre otros elementos que apuntan a las riquezas naturales del Perú y a los futuros avances de la nación en el campo de las artes, las ciencias, la agricultura y el comercio. Esto último estaba cifrado en el paisaje marino del fondo con un barco a vapor surcando el océano Pacífico.[67] Según una misiva del propio Montero, dirigida al Congreso de la República y fechada el 10 de diciembre de 1860, este cuadro representaba “la libertad de mi patria: lo pinté pues con la alusiva figura de un joven, que en sus actitudes manifestase las fuerzas morales y físicas que abundan en mi patria”. El escudo nacional peruano –que lleva como emblemas las riquezas naturales del país: la vicuña, el árbol de la quina y una cornucopia que derrama

◄ Fig. 19. Detalle. *Atahualpa*, por Henry Perronet Briggs, “La primera entrevista entre peruanos y españoles”, 1827. Tate Collection, Londres.

▲ Fig. 20. Luis Montero. *El Peru Libre*, 1853. Congreso de la República, Lima.



▲ Fig. 21. Anónimo limeño. *El laberinto del mundo*, circa 1860. Colección privada.

monedas de oro– está reclinado sobre un muro pétreo que lleva una inscripción autobiográfica: “L. Montero inventó, pintó y obsequió al Soberano Congreso del Perú”.[68] La sutil transformación del Inca Atahualpa en un joven indígena era un homenaje al habitante original del continente sudamericano. Sintetizaba con ello la densa polémica “naturalista” virreinal hispana relativa al significado social y religioso de la sangre.

La “guerra” de castas raciales o la “limpieza de sangre” y su antídoto: la santidad americana

Jorge Basadre aseveró que en el Perú virreinal no existió el racismo. Reconoció la presencia de prejuicios contra el indio, el cholo y el negro, aunque se trataba de actitudes que no estaban sancionadas “por las leyes, [pues] más que un hondo sentido racial, tienen un carácter económico, social y cultural. El color no impide que un aborigen, un mestizo o un negroide ocupe altas posiciones si logra acumular fortuna o si conquista éxito político”. Según Marisol de la Cadena –quien ha estudiado las implicancias categoriales de esta cita de Basadre–, existe un silencio cómplice en cierta historiografía peruana ante este aspecto espinoso del virreinato.[69] Una pintura popular anónima de mediados del



siglo XIX titulada *El laberinto del mundo* demuestra que las categorías discriminatorias étnicas del "sistema de castas" virreinal persistieron en la república (Fig. 21). Identifica el desorden social, la violencia y la desintegración moral con la promiscuidad interracial e intercultural. Una mulata baila la marinera con un criollo mientras los músicos andinos ingresan a la ciudad, un serrano golpea violentamente a su mujer, un suicida apunta su cabeza con un arma de fuego, los soldados del ejército nacional se encuentran en estado de total embriaguez y un demonio colorado se regocija ante esta confusión global que muestra al mapamundi hundiéndose y desapareciendo en el horizonte.

La historiadora Marie Arana ha señalado que, con el fin de desacreditar a Simón Bolívar e impugnarle falsamente un "defecto de carácter", el presidente José de la Riva Agüero, derrotado por el Libertador, construyó el mito de que la abuela materna de don Simón era una "esclava negra de Caracas" o –según otros– una "indígena de Aroa".[70] Por su piel oscura, el general San Martín fue tildado de "chino" y de "cholo". Pero él se sentía orgulloso de su sangre americana. En 1816, mientras vivía en las comunidades del sur de Mendoza (Argentina), fue visitado por una delegación indígena de caciques pehuenches (mapuches). En una asamblea ritual, sentados en círculo en el suelo, les confesó:





"Los he convocado para hacerles saber que los españoles van a pasar del Chile con su ejército para matar a todos los indios y robarles sus mujeres e hijos. En vista de ello y como *yo también soy indio* voy a acabar con los godos que les han robado a Uds. las tierras de sus antepasados".[71] Años después, en 1834, cuando Juan Bautista Alberdi conoció a San Martín en Francia, admitió: "yo le creía un indio como tantas veces me lo habían pintado, y no es más que un hombre de color moreno de los temperamentos biliosos".[72] Gamarra también fue ridiculizado por su ascendencia nativa y en un folleto titulado *Nueva historia natural de la tiranía en el Perú* (1814) fue descrito como "un cuadrúpedo indijeno [sic] y un animal".[73] Asimismo, la virulenta oposición limeña contra el mariscal Santa Cruz encuentra su más vergonzosa expresión en las ofensivas letrillas racistas escritas contra él por el poeta satírico y político peruano Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868). Con desprecio atacó su condición de "indígena" extranjero (en su doble acepción de "boliviano" y de "indio"). Joseph de Santa Cruz, el padre del "Pacificador y Protector del Perú", era un criollo de la ciudad de Huamanga y miembro de la orden militar de Santiago. Su madre, la acaudalada doña Juana Bacilia Calahumana, pertenecía a la nobleza indígena. Por ello, Pardo y Aliaga satirizó "la Jeta del Conquistador" y su castellano mal mascado. Se burló de las creencias religiosas andinas diciendo que hasta la momia de la abuela de Santa Cruz sale de una huaca para preguntarle a su nieto: "Oh, tú [...] ¿Porquí, hombre, el Bolivia dejas?/ ¿Porquí boscas la Piru?". Los periódicos jocoserios titulados *El Coco de Santa Cruz*, *El Conquistador Ridículo* y *Para Muchachos*, publicados en Lima en 1835, tipificaban el mismo discurso criollo antisantacrucista despreciativo de la cultura andina.[74] Estos códigos raciales discriminatorios derivaban de la "sociedad de castas" del virreinato que los diputados americanos en las Cortes de Cádiz (1810-

1811) intentaron infructuosamente desmantelar.[75] El propio Humboldt le había advertido a Jefferson que la independencia sudamericana sería sangrienta, pues por tres siglos los europeos habían cimentado "el odio de una casta hacia otra" y su pueblo no estaba unido sino dividido y marcado por desconfianzas raciales mutuas.[76] Revisemos algunos de los antecedentes históricos y teóricos sobre la "pureza de sangre" española, adaptada al Perú, a fin de explicar la relación ideológica entre la sangre, la patria y la religión.

De todas las naciones europeas se ha aseverado que España fue precursora en generar caracterizaciones "racistas" de otros pueblos.[77] La acusación resulta tendenciosa e inexacta. No hay sino que revisar la antigua iconografía antijudía difundida en las Biblias iluminadas medievales de Inglaterra, Francia y Alemania para verificar que, desde fechas muy tempranas de la Iglesia, se gestó en Europa un discurso visual cristiano que demonizó la amenazante "alteridad" religiosa del judío, del morisco y del hereje.[78] En el caso español, tras la invasión árabe de la península ibérica en el siglo VIII, *Hispania* fue una de las pocas naciones del orbe católico que practicó la tolerancia religiosa y la coexistencia pacífica entre judíos, moros y cristianos. Pese a ello, en 1258 las cortes de Valladolid prohibieron que las "mamas de leche" musulmanas o judías dieran de lactar a los recién nacidos cristianos en concordancia con los decretos papales aplicables a todo el orbe católico.[79] La conversión masiva al cristianismo de miles de judíos españoles se originó por los disturbios contra ellos en Sevilla y varias ciudades de las Coronas de Castilla y Aragón y fue el predicador dominico fray Vicente Ferrer quien encabezó una campaña religiosa de desconfianza y desprestigio contra el judío *converso* o el "cristiano nuevo". De esta polémica nació la legislación antijudía española de los siglos XV y XVI. [80] Fue tras la oleada de conversiones judías de 1492, cuando los reyes católicos promulgaron su célebre edicto de expulsión de los judíos dándoles a elegir entre el bautismo y el exilio.[81] Para entonces –en 1478–, ya habían fundado el Tribunal Eclesiástico del Santo Oficio de la Inquisición –que sería abolido por las Cortes de Cádiz en 1812– con el fin expreso de custodiar la ortodoxia doctrinal de los cristianos bautizados en sus reinos. A partir de 1480 la Inquisición de Toledo promovió "estatutos de limpieza" de sangre que fueron incorporados a las constituciones de las órdenes religiosas, a las órdenes militares de caballería –las de Santiago, Alcántara y Calatrava– y por extensión a las hermandades religiosas, las universidades, gremios artesanales y colegios mayores, entre otros.[82] El estatuto español de "pureza de sangre" se basaba en un supuesto teórico de Aristóteles y Galeno. Es decir, que la sangre paterna y la leche materna le transmitían al recién nacido las cualidades fisiológicas y psicológicas de sus padres. A ello se sumaron las opiniones teológicas de san Agustín y de santo Tomas Aquino referentes a que la "culpa" de un pecado mortal cometido por los padres era heredada por sus hijos. Así, a los descendientes españoles de los "criptojudíos" condenados por el crimen de herejía se les tenía prohibido, por dos o tres generaciones, asumir el sacerdocio católico o cualquier otro cargo eclesiástico.[83] Con ello se establecía una asociación directa entre la raza y la religión. La "pureza doctrinal" del "cristiano viejo" era consustancial a su "pureza de sangre" y a la inversa. El "cristiano nuevo" debía su infidelidad o impureza doctrinal a su sangre mora o judía.[84] En su *Tesoro de la lengua* (1611), Sebastián Covarrubias y Orosco define la voz "casta" como "linaje noble": "castizo y de "buena línea y descendencia: no embargante [...] de mala casta", aludiendo a que el "castizo" no estaba contaminado con la sangre impura de los "conversos".[85] El vocablo tenía, además, una ambivalencia semántica que recaía sobre la virginidad virtuosa y obligada de las mujeres cristianas. Ellas debían evitar matrimonios mixtos para no desplazar las fronteras raciales de su linaje y poner en peligro su lealtad religiosa.[86]

◄ Fig. 22. Cristóbal Lozano y taller. *Español. India Serrana o civilizada. Produce mestizo*, circa 1770. Museo Nacional de Antropología, Madrid – España.

◄ Fig. 23. Cristóbal Lozano y taller. *Español. China. Produce Quarterón de Chino*, circa 1770. Museo Nacional de Antropología, Madrid – España.

En el Perú la voz "casta" no designaba a ninguna de las tres naciones que conformaron la sociedad virreinal: la española, la indígena y la negra. Aludía, más bien, a los sucesivos cruces interraciales entre ellas. Así lo corrobora la serie pictórica peruana de veinte lienzos conocida como los "cuadros del mestizaje". Fue pintada en 1770 por encargo del virrey Manuel Amat y Junyent para ser enviada al Real Gabinete de Historia Natural del rey Carlos III en Madrid. Su interés de fondo era "naturalista". Los cuadros buscaban dar a conocer "uno de los ramos principales de [las] raras producciones que ofrecen estos dominios, la notable mutación de aspecto, figura y color, que resulta en las sucesivas generaciones de la mezcla de Indios y Negros, a que suelen acompañar proporcionalmente las inclinaciones y las propiedades".[87] Sin embargo, este género pictórico –concebido por la población española y criolla– delataba la ansiedad de una élite social que miraba con preocupación la flexibilidad disolvente racial del Imperio español. Las pinturas presentaban la mezcla de razas americanas como una "tabla natural" de "frutos de la tierra" con sus nomenclaturas de las mezclas "predecibles".[88] Retratan a cada cónyuge, en sus cruces raciales reiterados y sucesivos, en línea directa del español, el indio serrano y el negro, cada uno vestido según sus costumbres. Del español y la india nacía el mestizo; del mestizo y la mestiza, otro mestizo; del mestizo y la española, un "cuarterón"; del español y la negra, un mulato; del mulato y la mulata, un zambo, entre otras combinaciones. El español criollo era la "gente blanca" y, según la nomenclatura escrita en el cuadro, era "casi limpio de origen". Con ello se aludía a su probable sangre "conversa" judía, morisca o, incluso, mestiza americana (Figs. 22, 23, 24, 25).

El coronel de milicias Gregorio de Cangas explicó la complejidad de este sistema de castas raciales en un diálogo simulado entre un criollo y un español recién llegado a Lima. Del entrecruce de las tres naciones mencionadas, todos oriundos de una sola patria –la ciudad de Lima–, derivaban 21 ramas o combinaciones raciales posibles. A primera vista, parecían ser una "aglomeración maquinaria tan confusa, que formaría un color de colores, gentes de gentes y prosapias de prosapias hasta el infinito" si no fuera porque las diferentes mezclas de uniones tenían por tronco principal a la rama española que les servía por su color y alta estimación de elemento depurador. Comparaba a las "castas" con vasos llenos de agua transparente mezclados en distintas proporciones con vino tinto. Todos buscaban "su principal origen que es blanco: por inclinarse la naturaleza a lo más perfecto, sin que den lugar a que suba, ni baje de su primera erección: de cuya suerte se manifiesta que la clase de Indio, y Negra, por muchas uniones, y clases que se le agreguen nunca llegara a conseguir la superior esfera de Blanco, y solo logran deducirse a su principio pues el agua que para hacer la mezcla antecedente es clara; aquí no debe figurarse con dicha trasparencia, sino algo oscura, pálida, imitando al color de la especie indicada de este enlace".[89] En otras palabras, el sistema de castas ordenaba las combinaciones raciales privilegiando el poder depurador de la raza blanca, para evitar la multiplicación de nuevas subcategorías "disolventes". El alegato peninsular sobre la superioridad racial blanca contribuyó decisivamente a la creación de nuevos discursos raciales americanos. Al diferenciarse el peninsular del criollo, este último buscó legitimar su propia identidad étnica, política y religiosa basándose en su amor a la patria americana.[90] "No dejara de parecer cosa impropia [...] –sostenían los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa– que entre gente de una misma nación y de una misma religión, y aun de una misma sangre, haya tanta contrariedad y encono como la que se deja percibir en el Perú, donde las ciudades y poblaciones grandes son un teatro de discordia y de continua oposición entre españoles y criollos". La "vanidad de los criollos" –aseguraban– los llevaban a continuas cavilaciones sobre el "orden de sus genealogías",

► Fig. 24. Cristóbal Lozano y taller. *Negra de Guinea o criolla. Español. Producen mulatos*, circa 1770. Museo Nacional de Antropología, Madrid – España.

► Fig. 25. Cristóbal Lozano y taller. *Español. Gente Blanca. Casi limpio de origen*, circa 1770. Museo Nacional de Antropología, Madrid – España.

a fin de no envidiarle “en nobleza y antigüedad a la de las primeras casas de España”, pero era “rara la familia [criolla] donde falte mezcla de sangre”.[91]

El cuestionamiento a la “pureza de sangre” del criollo surgía, en parte, del debate sobre su “contaminación biológica” por haber sido amamantado con la leche de otras castas sociales. Fue desde su *Semanario Crítico (1791)* que el fraile franciscano español Juan Antonio Olavarrieta le recordó a la sociedad limeña de “los defectos que ocasiona en sus tiernos cuerpecitos, el abuso de alimentarlos con leches ajenas [...] que imposibilitan la perfección física de los niños”. Los recién nacidos heredaban las “semillas de vil corrupción y perversidad” propias de la “ínfima plebe”. El “vil comercio pecaminoso” de “madres mercenarias” era una monstruosidad de “iniquidad [...] nacido en el seno de la piedad” familiar. La denuncia no fue tomada en serio por los intelectuales patriotas del *Mercurio Peruano.* Se burlaron del “reformador” español –el “fraile de las Amas de Criar”– alegando que promovía el odio entre criollos y peninsulares para evitar la integración social de las castas, tan anhelada por Viscardo y Guzmán.[92]

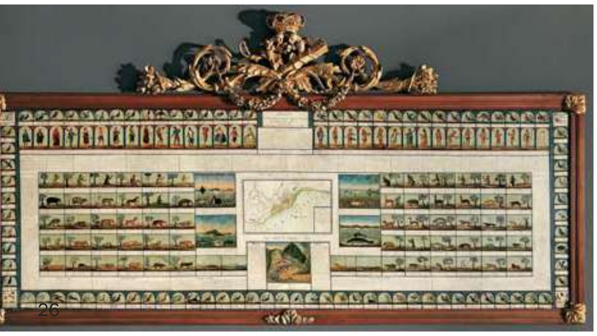
En el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid se conserva el *Quadro de historia natural, civil, y geográfica del reyno del Perú* (1799), firmado por el francés Louis Thiébaut. La pintura –con más de cuatro metros de largo y uno de ancho– incluye los informes del economista vasco José Ignacio Lecuanda (1747-1800), quien comisionó la obra (Fig. 26). Lecuanda había viajado al Perú en 1768 junto a su tío Baltasar Jaime Martínez Compañón, nombrado obispo de Trujillo. Según Fermín del Pino, la composición pictórica sigue el “esquema filosófico” ilustrado que “naturaliza la historia política del Perú” planteada con un modelo evolutivo gradual, en el que se encadenan los seres con sus diversos niveles de la realidad histórica –geográfica, económica y política–, desde el inicio de la creación hasta nuestros



24



25



▲ Fig. 26. José Ignacio de Lequanda y Louis Thiebaut, *Quadro de Historia natural, civil y geográfica del Reyno del Peru* (1799). Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid – España.

días. Estaba basado en el antiguo modelo cosmológico de la Gran Cadena del Ser retomada por los naturalistas ilustrados.[93] La pintura es una construcción híbrida entre la ciencia y el humanismo. Utiliza el arte pictórico como instrumento científico para representar tablas de especímenes en el mundo animal, vegetal y humano, pero las imágenes no son el producto de una observación directa de la naturaleza. En varios casos se han empleado las ilustraciones del códice *Trujillo del Perú* de Compañón u otras de la colección de Felipe Bauza y Cañas (1764-1834), integrante de la expedición Malaspina.[94] La composición está dividida en dos partes simétricas donde se muestran treinta compartimentos con especímenes de animales –aves, mamíferos, reptiles, invertebrados– y plantas. Los animales miran hacia el centro de la composición, donde figura el mapa geográfico del Perú y un paisaje de la mina de plata del Cerro de Chota. Todos los animales y plantas están identificados y ordenados con sus respectivas leyendas, incluyendo los que se encuentran en los marcos externos del cuadro. La abundancia de texto en la pintura podría llenar cuarenta y cuatro páginas de un libro y obliga a que la pintura sea "leída" como un códice o proyecto enciclopédico ilustrado.[95]

En la parte alta del lienzo, entre columnas, aparecen 32 retratos de los tipos humanos del Perú. Están divididos –al igual que en las series de castas– en dos grupos de 16 personas. A la izquierda están las "naciones civilizadas": los indios de la sierra, los negros, los mulatos y criollos limeños. A la derecha figuran las "naciones salvajes", procedentes de la Amazonía. En la serie de castas del virrey Amat también se diferenciaba entre el "indio infiel de la montaña –que no se mezcla con otros troncos raciales– y el indio serrano "civilizado" o cristianizado. Lecuanda da a entender que el indio salvaje era "noble", porque

> *el tiempo ha demostrado cuán groseramente se engañaron en este falso concepto, pues [...] el indio es capaz de los más sublimes conocimientos de las ciencias, como lo han acreditado muchos que han cultivado sus talentos; y serían más numerosos los ejemplares si todos tuviesen las proporciones [posibilidades] de educación que los españoles y europeos.*[96]

Lecuanda tilda al indio de "flemático" pero exalta sus cualidades intelectuales. Esa misma caracterización fue utilizada políticamente por Felipe II en una cédula real en 1583, aunque con fines contrarios. Al enterarse de que los jesuitas de Nueva España habían solicitado abrir colegios de gramática, retórica, lógica y filosofía para la enseñanza de los indios, el monarca les advierte que, por su complexión flemática, los indios podían tornarse ingeniosos y educados, pero, siendo "amigos de novedades" doctrinales y "gente liviana", fácilmente podían valerse de estas ciencias dialécticas para formular herejías.[97] En el cuadro no figura el español, solo el criollo limeño, y los postulados en el *Discurso preliminar* de Lecuanda no parecen muy distintos de los del naturalismo integrista propiciado por la Compañía de Jesús. En *El Orinoco ilustrado: historia natural, civil, geográfica de este gran río y de sus caudalosas vertientes* [...] (1741-1745), del padre jesuita Joseph Gumilla, confluyen la ciencia, la filosofía natural y moral, la física y la metafísica para profundizar los ideales del humanismo renacentista. Con ello Lecuanda y Gumilla se anticipaban a la celebración del mundo natural del movimiento romántico y a la contemplación del paisaje nacional promovido por los patriotas americanos. Con su cuadro Lecuanda buscaba que "los sabios tengan fundamento sólido en qué apoyar sus especulaciones, y los curiosos un compendio de las maravillas que la naturaleza ha derramado en aquellos países [...]; cuya noticia ilustrando los entendimientos nos eleva a admirar y alabar, con más fervor, la omnipotencia y sabiduría del Ser Supremo de tantas maravillas".[98]









Cuadro de Historia natural, civil y geográfica del Reino del Perú, año de 1799.

Dedicado a la Suprema
Secretaria de Real Hacienda de Indias

Discurso Preliminar

La falta de noticias exactas e individuales que hemos notado relativamente a la América nos ha inspirado la idea de reducir a un breve cuadro todo cuanto la naturaleza ofrece de extraño y admirable en la parte que se conoce con el nombre del Perú, y que hemos tenido proporción [disposición u oportunidad] de examinar. Una historia completa de todos los ramos que comprehende este plan es empresa superior a nuestras fuerzas, y no llenaría el objeto que nos hemos propuesto de reducir a breve suma, para la utilidad común, todas las noticias que pueden interesar a los curiosos. Por consiguiente, hemos preferido el método de presentar, reducido a un punto de vista [visión panorámica], lo mas interesante que se nota en los tres reinos de la Naturaleza y en la especie humana, que son los objetos más dignos de la atención del hombre.

Para proceder con orden, hemos dividido nuestro cuadro en tres partes. Comprehende la 1ª la Geografía física, que ocupa el Centro, presentando la tierra sin otro adorno que sus montañas, ríos y costas marítimas. En la 2ª se notan los varios establecimientos que han formado los hombres y las divisiones políticas en que han repartido el terreno, el número de sus habitantes, y el uso que hacen de las producciones naturales, e industriales para el giro [negocios] del comercio, y para acudir sus necesidades. La parte 3ª se consagra a la Historia Natural. Una descripción de cada uno de los animales raros de esta parte de América produciría una obra muy voluminosa, y ajena de nuestro intento: la simple inspección de sus figuras, dibujadas con la mayor exactitud y presentadas con sus naturales colores, da ideas más exactas que las descripciones más prolijas [dilatadas], que son propias de los que se ciñen a tratar únicamente de este ramo con método científico.

Nuestro objeto es sólo presentar datos ciertos, recopilados con la mayor concisión y claridad, para que los sabios tengan fundamento sólido en que apoyar sus especulaciones, y los curiosos un compendio de las maravillas que la naturaleza ha derramado en aquellos países. Ojalá sirviera de estímulo este ensayo para que ingenios mas felices, perfeccionando esta idea, nos presentasen como en bosquejo todo lo que en el mundo físico y moral contiene de curioso e interesante; cuya noticia ilustrando los entendimientos nos elevaría a admirar y alabar, con mas fervor, la omnipotencia y sabiduría del Ser Supremo de tantas maravillas.

José Ignacio Lequanda,

Madrid 14 de Marzo de 1799




José Ignacio de Lequanda y Louis Thiebaut,
Quadro de Historia natural, civil y geográfica del Reyno del Peru (1799).
Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid – España.










Quadro
de Historia Natural, Civil, y Geografica del Reyno del Perú.
año de 1799.
Dedicado á la Suprema Secretaría de Real Hacienda de Indias
Discurso Preliminar
Civilizadas Naciones Salvages
Mapa Geografico del Reyno del Perú
MAR PACIFICO
Cerro Mineral de Gualgayoc ó Chota
Historia Mineral
Intendencia de Truxillo
Intendencia de Puno
Intendencia de Arequipa
Intendencia de Tarma
Intendencia de Guancavelica
Intendencia del Cuzco

La clasificación ilustrada del sistema de castas dentro de la cosmovisión neoplatónica tradicional de la Gran Cadena del Ser permitió explicar la diversidad física entre las razas y establecer una medida de superioridad y perfección entre ellas basada en sus capacidades intelectuales y belleza física. Tal como lo demuestra Arthur O. Lovejoy en su obra clásica sobre el tema, la Gran Cadena del Ser era un modelo teológico evolutivo creacionista predarwinista en el que no existían saltos bruscos entre las especies dentro del mundo natural (John Ray, *Methodus Plantarum Nova*, 1682): "La naturaleza no procede por saltos" (*natura non facit saltum*). Dos décadas antes de que Darwin publicara *El origen de las especies* (1859), los museos de historia natural europeos ya competían unos con otros para mostrar los "eslabones perdidos" entre las especies.[99]

El científico y político criollo Hipólito Unanue, en sus *Observaciones sobre el clima de Lima* (1805), se valió de sus estudios sobre el medio ambiente para cuestionar la lectura europea de la Gran Cadena del Ser. Describe su modelo cosmológico en una línea: "Eslabonados todos los seres de la tierra por una cadena que se ata al pie del trono de Dios, desciende por medio de los ángeles al hombre que se va degradando en los privilegios de su alma, conforme va perdiendo las bellas disposiciones de su cuerpo, hasta topar con los brutos" [animales].[100] Según Unanue, el europeo –con un solo "golpe de mano"– había asumido que sus capacidades intelectuales y perfección física excedían a las del continente asiático, americano y africano, en ese orden. Se olvida, sin embargo, de que cuando Europa era "un país de hombres salvajes" Asia y África ya habían inventado las artes, las ciencias y las leyes. Y que al Nuevo Mundo le tocó el "privilegio de ejercer con superioridad la imaginación" artística, ilustrada por la destreza indígena en la escultura y la pintura.[101] Bastaba con visitar el Colegio del Príncipe en el barrio de Santiago del Cercado de Lima para "verse muchachos indios [nobles], aprendiendo a leer, que con un lápiz copian las estampas de Klauver tan perfectamente, que es difícil descubrir un rasgo de diferencia". El "don" de la imaginación –característico del temperamento de la melancolía inspirada– le había permitido a Manco Cápac convertirse en uno de los legisladores más sagaces y benevolentes de la historia. La propia "constitución hercúlea" del mestizo era comparable a las "disposiciones exteriores" de los gallegos y otros pueblos montañeses de España".[102]

Durante el virreinato, un momento culminante y definidor del conflicto entre la religión y la raza ocurrió en el Perú durante las reformas legislativas borbónicas de 1750, cuando Carlos III prohibió el ingreso de indios y mestizos al sacerdocio católico. Una denuncia anónima dirigida a su santidad Benedicto XIV y titulada *Planctus indorum christianorum in America Peruntina* (Llanto de los indios cristianos en la América peruana) respondió a la retórica racial hispana con un tema de fondo: la santidad americana. El autor anónimo del *Planctus* le preguntaba al pontífice romano si sabía por qué había tan poca santidad en el Nuevo Mundo. Le dice que las siete cabezas de la serpiente infernal correspondían a las siete formas de discordias raciales existentes en el Perú generadas entre los españoles, criollos, indios y negros.[103] "Esta perniciosísima acepción de personas y distinción de castas de cristianos a causa de los accidentes del color y de la diferencia entre la entrada tardía o temprana al cristianismo" era responsable de "todas las divisiones sembradas en el campo de Dios".[104] Al iniciarse la conquista española y, por ser nuevos en la fe cristiana, los indios no estaban sujetos a la jurisdicción del Santo Oficio de la Inquisición. Sin embargo, estos seguían siendo tratados como "neófitos" en la fe y se les acusaba de estar inclinados a la idolatría y a la apostasía, pese a que ya eran "indios cristianos, nacidos de cristianos hasta la vigésima generación".[105] Después de dos siglos de evangelización "lo mismo es nacer indio y mestizo que ser etíope, moro, turco, hereje o judío". Para los



27



28

▲ Fig. 27. *Milagro de la Cuna*. Grabado de 1678.

► Fig. 28. *Confirmación de Toribio de Mogrovejo*. Nótese la palabra “rosa” que sale de su boca. Grabado de 1678.

► Fig. 29. Cornelis Cort. *Nacimiento de la Virgen*. Grabado, 1568.

Páginas 156 y 157:
► Fig. 30. Atribuido a Basilio Pacheco. *El milagro de la Cuna*, siglo XVIII. Colección privada.

españoles era peor ser indio que mahometano, judío o protestante, pues “los nuevos conversos de la ley de Moisés” y los herejes protestantes de Alemania o Inglaterra eran perdonados y recibidos en la Santa Iglesia. En cambio, a los indios, negros y mulatos se les tenía prohibida la sepultura junto a los españoles en las “iglesias catedrales”. Eran tenidos por “irregulares e ineptos, sin distinción ni excepción”,[106] “solamente porque son de otra nación, o algo morenos de color o medio blancos; porque los españoles han fundado toda su nobleza en su nación española, y en el color blanco”.[107] La sangre del indio era sinónimo de infidelidad religiosa y los indios eran “míseros cristianos cautivos en su *patria*”.[108] Esta estratificación social –creada “maquiavélicamente” por los españoles– era responsable de todas las “divisiones, calamidades y discordias” del virreinato. Con ella los conquistadores españoles habían logrado –en palabras del memorialista de sangre real inca fray Calixto Túpac Inca– “la discordia impía y tirana, que los separe y destierre de todo lo que es honor, amor y cristiana unión”.[109] Los indios –según numerosos autores– eran parte de las tribus perdidas de Israel y por lo tanto tenían origen judío. Bastaba con modificar la letra “n” de la palabra “indio” para obtener la voz “iudio”.[110] En esta coyuntura étnica, social y religiosa –afirmaba el *Planctus*– resultaba revelador que el primer santo americano canonizado fuese Rosa de Santa María, de linaje mixto o mestizo.[111] Los piadosos varones españoles Toribio de Mogrovejo, Francisco Solano y Ludovico Beltrando, entre otros, eran “chispas” divinas ya “desaparecidas” que nada tenían que ver con una América española que tildaba a los indios de “pigmeos en la fe”.[112] La elevación de Rosa a los altares, en cambio, demostraba que “la santidad perfecta y la perfección de la santidad” era posible para los naturales en “una tierra donde tanta sangre ha sido derramada sin Cristo [y] por cristianos”.[113] La santidad era, después de todo, la máxima medida de perfección para las razas humanas, la angelización de la conciencia, el último y más alto peldaño o eslabón en la Gran Cadena del Ser y la demostración más sublime de heroísmo y amor por la patria celestial y terrena.

Una pintura anónima cuzqueña del siglo XVIII, atribuida al pintor indígena Basilio Pacheco, adapta y transforma la iconografía convencional europea del nacimiento de la Virgen María para representar el “milagro de la cuna”: el primer milagro de la primera santa americana (Figs. 27, 28, 29). La obra puede ser leída como una “pintura de castas”,

pero también es una composición "visionaria" que escenifica un portento profético: el rol predestinado de la bienaventurada limeña. Como lo tenemos señalado en otro estudio, todos los personajes que figuran en el modelo visual europeo –un grabado de Cornelis Cort– han sido sustituidos por protagonistas locales.[114] María de Oliva, la madre "criolla" de la santa limeña, está sentada sobre la cama, casi de perfil, con el rostro melancólico y es atendida por una criada negra. Ella ha reemplazado a santa Ana, la madre de la Virgen María, quien figura en el grabado. De pie, cerca de la cama, está don Gaspar Flores –el padre de Rosa–, oriundo de Puerto Rico y arcabucero del virrey. La bañera de la Virgen –al centro de la composición– ha sido sustituida por la cuna de la santa y está siendo movida por una criada indígena de espaldas, arrodillada en el suelo. Se la identifica por su *lliclla* o manto andino. La iconografía sigue aquí el relato de la *Vita mirabilis* (1664) de Leonardo Hansen que, en su edición alemana de 1678, publicó grabados hasta hoy desconocidos por la crítica especializada.[115] Hansen se basó en el testimonio del primer proceso ordinario de beatificación de santa Rosa, donde su madre aseguró que la niñera que cuidaba la cuna era una "india criada de esta casa" y no una "negrita", como lo afirmaba en el *Proceso apostólico* (1630-1632). Según Hansen, esta india "de condición agreste y rústica", mientras velaba a la niña, a los tres meses de nacida, le retiró el cobertor que cubría su cara y experimentó una visión sobrenatural portentosa: "le pareció que estaba su rostro y cabeza metida en una rosa grande de un color muy encendido [...] y que luego se desapareció aquella rosa, quedando el rostro muy hermoso y más lindo de lo que otras veces se había visto".[116] El contenido mariano de la visión contrarrestaba las creencias nativas "idolátricas" que los andinos le otorgaban a la cuna del recién nacido cuando la dotaban con el nombre de su "huaca".[117]

La visión duró tan solo unos instantes pero fue determinante para el proceso hagiográfico de la santa limeña. Determinó el cambio de su nombre: de Isabel a Rosa, generando con ello un cisma familiar. Si respondía al nombre de Rosa, su abuela la agredía físicamente, y si respondía al de Isabel, era su madre quien la trataba con igual violencia.[118] Isabel Herrera, la abuela materna de la santa, interpretó el cambio de nombre como un agravio directo contra su memoria:

> *no sentó bien a la abuela de la santa el cambio de nombre que se había hecho en ella. Por lo mismo que la amaba con gran cariño, la era muy sensible que no siguieran llamándola los de casa como hasta allí, y aun creyó que se había obrado de aquel modo por el poco aprecio que se la tenía. Vivió enojada por espacio de cinco años; y hubiera seguido el enojo por muchos más, a no haber mediado un incidente extraordinario que la aplacó para siempre.*[119]

Se refería a que cuando santo Toribio de Mogrovejo, el arzobispo de Lima, visitó la zona de Huarochirí, se reunió en Quives (Canta) con la familia de Rosa, adonde se había mudado por un trabajo administrativo minero de su padre, don Gaspar Flores. A la niña le administró el sacramento de la confirmación y, por un "superior impulso", en vez de llamarla Isabel, Mogrovejo la nombró Rosa (Fig. 30). Años después, cuando la santa desarrolló "el uso de la razón", llegó "a conocer que el nombre de Rosa no era el que le dieron en el bautismo, sino el que su madre le había puesto en la cuna, comenzó a turbarse interiormente, sospechando que la variación [...] solo era por querer acreditar su madre la gala, el donaire y la hermosura, con tan agradable título".[120]

Son escasas las informaciones genealógicas de la parentela de la santa. Pero el milagro de la cuna ocultaba un secreto familiar. En un solemne sermón predicado en Madrid por


29





▼ Fig. 31. "La Rosa del Peru, Criolla de Lima" dibujo en la *Vida, muerte y milagros de la bendita soror Rosa de Sancta María* (1631), de Fray Gerónimo Baptista de Vernuy. Biblioteca Municipal Augusta de Perusa, Italia.

► Fig. 32. *Santa Rosa como Cristo muriente*. Grabado de 1678.

► Fig. 33. *Lazzaro Baldi, Santa Rosa venerada por las Naciones del Peru*. 1668. Basilica di Santa María sopra Minerva, Roma.

el franciscano criollo fray Gonzalo Tenorio, este confesó: "Conocí mucho años a esta fragante Rosa". Por su cercanía, esto incluía a su familia y confesores y así podía asegurar que la santa no era española, criolla, ni indígena sino una "mezcla de español y india, que llamamos mestizos". Sus "abuelos paternos fueron nacidos en España, y los maternos fueron puros indios, de los nuevamente convertidos".[121] Es decir, Isabel Herrera –oriunda de Huánuco– y Francisco de Oliva tendrían ascendencia indígena y el cambio de nombre de Isabel a Rosa pretendía borrar la memoria de la abuela. No era un tema menor. Los dominicos tenían prohibido el ingreso de indios y mestizos a su congregación religiosa. Solo admitían a españoles y criollos. Esto esclarecería el incidente descubierto por el dominico fray Juan Meléndez, regente del colegio dominico de Santo Tomás de Lima. En la parroquia limense de San Sebastián, donde la santa limeña fue bautizada, se conservaba el "libro de registros" con los nombres de todos los "españoles" ahí bautizados. Sin embargo, por razones inexplicables –que Meléndez atribuyó a un "sagrado misterio"–, el nombre de pila de la santa fue tachado con un manchón de tinta negra y sustituido por el de Rosa.[122] Con ello se contextualiza la curiosa declaración que María de Oliva ofrece para el proceso de canonización cuando asegura que "solo [de] los pechos de esta testigo mamó [santa Rosa] y no otros ningunos".[123] Así garantizaba la presunta "pureza de sangre" de su hija. Ya para entonces, en la *Vida* manuscrita de Rosa, escrita en 1632 por fray Jerónimo Baptista de Vernuy, procurador de su causa de beatificación en Roma, figuraba la primera representación de la santa peruana como "La Rosa del Perú, criolla de Lima" (Fig. 31). La hagiografía de Vernuy formaba parte del expediente apostólico de beatificación, abierto en Roma el 4 de marzo de 1630.[124] El rostro de la mestiza o criolla



31



32



era para sus panegiristas un jeroglífico barroco –un icono ultraterreno– que materializaba taumatúrgicamente un mensaje cifrado de Dios. Por ello, antes de fallecer, la cara de Rosa se transfiguró por segunda vez. Se instrumentalizó su apariencia física para escenificar otro misterio americano. Por sus duras penitencias y vida contemplativa basada en la espiritualidad dominica, ignaciana y teresiana, santa Rosa, siendo laica, fue hipostasiada interior y exteriormente en la figura mesiánica del Amado Celeste. Su cara criolla o mestiza mutó en la sagrada faz de Jesucristo agonizante en la cruz. El grabado donde se ilustra esta trasposición en su lecho de muerte lleva la siguiente leyenda: "El alma de su bello cuerpo no quiso separarse a menos que la viesen transformarse en Cristo muriente" (Fig. 32). Es decir, la raza y sangre americana estigmatizada por los peninsulares era una casta depositaria de los más altos privilegios y prodigios divinos.

Fuese o no cierto el origen mestizo de la santa peruana, el *Planctus* –arriba mencionado– lo dio por hecho y sirvió de alpiste revolucionario para las sublevaciones de los caciques indígenas del siglo XVIII. Túpac Amaru en 1780 y Gabriel Aguilar en el Cuzco en 1805 usaron las profecías políticas relativas a la restauración del Imperio inca atribuidas a la limeña para legitimar sus revueltas preindependentistas.[125] Rosa era la Virgen americana protonacionalista que con su culto unificaba y disolvía –como lo hizo la Virgen de Guadalupe en México– el rígido sistema virreinal de castas. Por ello, el pintor italiano Lázaro Baldi la retrató –para sus fiestas de beatificación en la basílica de San Pedro en Roma– como una *madonna* celestial, con el Niño Jesús en brazos, coronada por ángeles con una guirnalda de flores mientras "arrodillados a sus pies [...] muy a lo natural de su trage, y facciones, [la veneran] las Naciones del Perú, y sus Provincias circunvezinas".[126] (Fig. 33)

Con este antecedente San Martín la nombró Patrona de la Independencia americana en el Congreso de Tucumán (1816) y su culto quedó asociado con la raza y la nacionalidad. El francmasón chileno refugiado en Lima, Francisco Bilbao (1823-1865), potenciará la dimensión patriótica de su culto describiéndola como la "encarnación del genio, de la nacionalidad y del culto peruano". En ella se fusionaban los tres temperamentos humanos americanos: el europeo o criollo –que incluía la sangre morisca, andaluza y napolitana–; el indígena, que era taciturno y doliente como un yaraví; y el africano, que era febril y bullanguero:

> *Juntad esos elementos, hacedlos hervir en el volcán de esta ciudad, mansión que fue de los virreyes, de corte, de inquisición, de seis mil personas que vivían en conventos, pedidle una creación ideal que simbolice sus aspiraciones religiosas y veréis salir de esa hoguera de pasiones y de sangre la imagen de Rosa, la Santa, como la purificación de esa sensualidad amotinada, como la esperanza y la misericordia del frenesí de los sentidos, como la intercesora ante la Virgen, como mediadora, como rapto del amor, instintivo que forma la vida de los pueblos meridionales.*[127]

En el año 1864 –durante la "guerra del Pacífico"– José Antonio Roca y Boloña, en su sermón panegírico a la limeña, identificó a Rosa con los colores de la bandera nacional.[128] Su culto era una bandera nacionalista que vinculaba la mezcla y unión de las tres razas del antiguo sistema de castas como un elemento detonante de la santidad americana. No fue un caso aislado. En su artículo "La paleta y sus colores", publicado en Lima por el pintor Francisco Laso en 1859, compara las "mezclas de castas" entre



▲ Fig. 34. Francisco Laso, *Alegoría de la Unión de las Repúblicas Americanas*. 1864. Biblioteca Nacional del Perú.

los peruanos con una "paleta humana" "ricamente adornada con abundantes colores y variadísimos *tonos*". No había un color que fuese superior a otro. Todos eran igualmente útiles –el blanco, el amarillo, el rojo y el negro–, pues, en el "gran taller de la tierra", Dios omnipotente había colocado las diversas razas de diferentes colores para remediar el veneno del racismo con sus combinaciones, creando al negro para que modificara al blanco y el blanco al indio. El mulato fray Martín de Porres era una prueba de que "la mezcla produce buenos resultados en todo, y que solo falta de cultivo de las castas oscuras para tener seres perfectos en abundancia".[129]

Epílogo: el último incaísmo continental

En 1862 los ministros de la reina Isabel II de España enviaron a las costas de América del Sur una flota de guerra bajo la excusa de una "expedición científica" y el 14 de abril de 1864 el almirante de la escuadra española Luis H. Pinzón –a cargo de ella– ocupó militarmente las islas Chincha situadas frente al litoral peruano. España negó que esto fuese un atentado reivindicatorio de su dominio sobre el territorio peruano. Habría tomado las islas "en prenda" para "negociar" y cobrarle al Perú la deuda indemnizatoria pendiente por su independencia. Tras la batalla de Ayacucho (1824) habían transcurrido casi cuarenta años de relación diplomática amical entre el Perú y España, pero esta no



había reconocido formalmente al Perú como nación independiente.[130] Por ello, el 13 de enero de 1866 el Perú le declara la guerra a España y forma una alianza política con Chile, Ecuador y Bolivia. Recién en 1871 se pactó una tregua de no agresión mutua y en 1879 se firmó el tratado de paz. En el interín, la coyuntura bélica propició la aparición de iconografías patrióticas incaístas que retomaban el antiguo proyecto bolivariano de unión americana supranacional; un anhelo que quedará sepultado al producirse la Guerra del Pacífico (1879-1883).

Este incaísmo iconográfico tardío tenía variantes criollas y andinas provincianas. El 14 de noviembre de 1864 se realizó el solemne Congreso Americano de Lima en el Palacio de Torre Tagle, sede oficial de la diplomacia peruana. El día de su inauguración, don José Gregorio Paz Soldán, ministro plenipotenciario del Perú ante el Congreso y presidente de esta “Asamblea de pueblos libres”, definió el objetivo de la convocatoria. Requerían la firme “unión americana” para sostener los derechos soberanos de sus repúblicas nacientes “en la hora de su amargo conflicto, cuando su territorio era violado y amagada su independencia”.[131] En “solidaria defensa” debían buscar la “integridad territorial de América” para “acallar el grito destemplado de [las] pasiones [imperiales extranjeras] de bastardo origen”. Una lámina publicada en *L’Illustration. Journal Universel* (vol. XLV, N° 1143, 1865) de París recrea un tanto imaginativamente lo que fue el salón de reuniones en Torre Tagle. A lo largo y ancho de la pared monumental del fondo, se muestra el lienzo alegórico que presidió las sesiones. Se trataba de la pintura que le fue encargada al artista tacneño Francisco Laso (1823-1869) por Paz Soldán (Fig. 34).

En forma precursora, Laso utilizó un vocabulario simbólico incaísta que le permitía dimensionar los alcances políticos del Congreso americanista. Representó a las repúblicas independientes americanas como un tribunal de ñustas o matronas armadas –vírgenes del Sol– reunidas en una asamblea multinacional acontecida sobre la cima de una pirámide monumental inca. Evocaba con ello al Imperio inca como la matriz cultural prehispánica que configuraba la unidad geográfica y política de las nuevas repúblicas sudamericanas. Al centro de la pirámide estaba América, personificada por una mujer indígena. El artista la muestra cubierta con una túnica verde, carcaj al hombro y brazalete en el antebrazo. Con actitud mayestática manifiesta su poder bélico posando su pie sobre el orbe del Nuevo Mundo. Está sentada en un trono pétreo (*ushnu*) decorado en sus extremos superiores con dos cabezas de llama y, en la parte baja –simulando un friso en altorrelieve–, se divisan dos figuras o estatuillas de perfil que solían ser confeccionadas en oro y a las que los incas les atribuían poderes oraculares. La imagen fue tomada de las publicaciones del naturalista y anticuario peruano Mariano Eduardo de Rivero, quien las dio a conocer en 1827 y 1857.[132] Las ocho matronas republicanas que acompañan a América están armadas. Tiene a cuatro de ellas a cada lado. A su izquierda, vestida de celeste y blanco, con espada al cinto y boleadora, figura Argentina. Chile, erguida y solemne, está ataviada de verde y blanco, empuña una espada y luce una estrella en su tocado. El Perú va de rojo y blanco, porta escudo y espada al hombro. Bolivia –con un rostro indígena belicoso– lleva una daga en la mano. A la derecha de América, México ha caído sobre las escalinatas. Está cubierta con un manto tricolor rojo, blanco y verde, mientras el águila imperial francesa la ataca a picotazos. Napoleón III había invadido México para imponer como emperador a Maximiliano de Austria. Por eso se le representa con las manos atadas con grilletes de oro. Le sigue Venezuela, con túnica anaranjada, y Colombia –de rojo– muestra una concha *spondylus* sobre la cabeza. El Ecuador, con manto turquesa, exhibe



▲ Fig. 35. Francisco Laso, *Habitante de las cordilleras del Perú* o *El Indio alfarero*. 1855. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.

► Fig. 36. Litografía alegórica con el árbol genealógico del *Kapac Ayllu. Los Yncas del Imperio Tawantinsuyo* según José Fernandez Nodal. Impreso en París, circa 1870.

► Fig. 37. Esfera armilar con modelo heliocéntrico, denominado por Fernández Nodal *Ynti Yayaymi* o "Padre Sol". Detalle de la litografía del *Kapac Ayllu*. Circa 1870.

en su tocado el signo astrológico de Libra. Con ello identifica su ubicación geográfica en el equinoccio de la tierra. En ambos lados de las escalinatas –a modo de genios protectores– están Bolívar, con capa o toga blanca a la romana, y San Martín, con poncho andino. Detrás del trono de América destaca el ángel tutelar de las naciones americanas. Viste una túnica blanquirroja y porta el gorro frigio de la Revolución francesa sobre su pica. Lo acompañan cuatro acólitos con túnicas celestes y el rostro del ángel es el de la esposa de Laso (Manuela Enríquez), cuyos rasgos faciales los utilizó para representar a santa Rosa de Lima, patrona de las Américas y "ángel tutelar" del Perú.[133] Blas Carrillo, durante el Congreso americanista de 1864, publicó en *El Comercio* un mensaje titulado "La voz de Atahualpa". La "América de los incas" era, para él, la "casta virgen" o predilecta "joya preciosa" de Manco Cápac. A fin de que resurgiera de su estado de postración, las repúblicas unidas debían promover la industria y el comercio y tomar represalias económicas contra los imperios europeos.[134] En la *Unión americana* de Laso, las marcas o señales en el zócalo del último escalón de la gran pirámide, donde se han congregado las jóvenes repúblicas (vírgenes del Sol), son las abreviaturas gremiales de los artesanos anónimos o maestros constructores andinos.

Laso fue el primer pintor republicano que representó un ceramio prehispánico no por su estricto valor arqueológico utilitario sino por su filosofía estética y su significación política. En su majestuosa interpretación de *El habitante de la cordillera* (1855) –también conocido como *El indio alfarero* o *El andino* (según documentación inédita de José Flores Araoz)– Laso asocia a la figura del artesano con la de un indio prisionero, tipificado por el ceramio mochica que sostiene solemnemente con ambas manos. Cifraba con ello el estado de opresión de su raza.[135] Según el viajero francés Max Radiguet, el "escultural" alfarero de Laso llevaba en su rostro "oscuro" y "misterioso" "todos los sufrimientos de su raza".[136] Como en tiempos de Túpac Amaru, el indio lleva un poncho negro para llorar la muerte de los Incas o la pérdida de su imperio. Sin embargo, el lienzo –pintado para la *Exhibición universal de los productos de la agricultura, de la industria y las bellas artes* de París en 1855– aludía también el estado de opresión de los artesanos o manufactureros nacionales.[137] Para Federico Torrico, amigo del pintor, *El indio alfarero* de Laso ofrecía "ante la avanzada industria europea, el producto informe de su industria más notable, la alfarería". El artesano simbolizaba al "Perú del porvenir".[138] (Fig. 35) Ya lo había dicho Rivero en sus *Antigüedades peruanas* (1851), el álbum de litografías iluminadas de donde Laso tomó la estampa del prisionero mochica. Se requería –aseguraba Rivero– de un gobierno benevolente como el de los Incas para que se revalorasen las labores manuales de sus artífices. Solo así la civilización peruana saldría "del polvo que la cubre, como Pompeya y Herculano, en estos últimos tiempos, de la lava que por tantos siglos las sepultaba".[139] En las casas indígenas de la sierra, se utilizaban cántaros, tinajas y ollas prehispánicas por su mejor calidad técnica frente a las fabricadas por los olleros contemporáneos. Ante los antiguos monumentos prehispánicos del Perú, Rivero se preguntaba:

> *¿Por ventura, serán mejores testigos de la opulencia de nuestros antepasados, los restos de monumentos escapados de la sangrienta espada del conquistador inhumano, que el robo de nuestros tesoros, el saqueo de las ciudades, las traiciones, la muerte de nuestro adorado inca, de nuestros amautas y de nuestros nobles? El que niegue lo que fuimos [...], el mal que se hizo a nuestra patria, a las artes y a la humanidad [...] no nos acriminen las generaciones futuras de indolentes, destructores e ignorantes.*[140]



36

Con una mirada más andina, la guerra del Perú con España de 1866 también detonó la publicación de una litografía en gran formato y de tenor incaísta. Al igual que la pintura de Laso, reafirmaba la unión continental del Perú, Ecuador, Bolivia y Chile (Figs. 36 y 37). Estaba basada en un dibujo arequipeño publicado por la casa Lemercier de París. La alegoría venía acompañada de un largo texto explicativo titulado "Los Yncas del Imperio Tawantinsuyo", redactado por el abogado y lingüista peruano José Fernández Nodal. Según Teresa Gisbert –quien dio a conocer el impreso–, se trataba de un "polígrafo indigenista de corte local [...] [que tiene] un pensamiento provinciano en el que los incas siguen siendo una motivación valedera".[141] A diferencia de Laso que utilizó un "monumento arqueológico" inca como referente simbólico de unidad territorial y cultural, Fernández Nodal –autor de una *Gramática Quichua o Idioma de los Yncas* (Cuzco, 1872)– articuló su patriotismo nacionalista representando un enorme árbol genealógico que emerge del lago Titicaca y culmina en la figura de un inca rey. Lo sitúa bajo un cortinaje real sostenido por un cóndor que porta las banderas de los cuatro países aliados contra España. Todos unidos conforman un *kcapac ayllu* andino, la gran familia americana en concordia que incluía a la dinastía real y todas sus *panacas*.[142] Para enfatizar la sabiduría y ciencia de la antigua religión de los incas, incluye en su litografía la figura de una "esfera armilar", una invención atribuida al griego Eratóstenes (siglo III, a. C). Era un modelo esquemático del cosmos heliocéntrico en miniatura: la esfera solar estaba ubicada al centro del universo y rodeada por una estructura de anillos horizontales y verticales que configuraban las coordenadas para las posiciones de los astros y del círculo polar ártico, el trópico de Cáncer, el ecuador, el trópico de Capricornio y el círculo polar antártico. Nadal lo denomina *Ynti Yayami* o el "Padre Sol".

Nodal inicia la historia del Tawantinsuyo con Manco Cápac y llega hasta 1866, pero en su listado dinástico salta de Huáscar –el décimo tercer Inca– a Manco Inca, suprimiendo a Atahualpa. Entre las frondosas ramas del árbol genealógico destacan los miembros del marquesado de Oropesa, donde figura Beatriz Clara Coya, casada con Martín de Loyola, José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru II) –"protomártir de la Independencia Americana"–,



37



38

Garcilaso de la Vega, entre otros miembros de sangre real que señorean sobre los Andes occidentales y orientales del imperio. Cita el *Génesis* bíblico para argumentar que la "pureza de sangre" de los Incas era análoga a la de los primeros hijos de Adán. Estos solo se casaban con los miembros de su familia real. Su organización económica había superado a la de las repúblicas modernas, golpeadas por la plaga del "pauperismo". Si un financista contemporáneo estudiara los antiguos métodos incas de distribución de su riqueza, colocaría sobre el frontispicio de su litografía el lema: "libertad, igualdad y fraternidad". Nodal tiene palabras duras contra el español. El apodo de "chapetón" se refería al hecho de que el español tomaba "tierras [de] un extraño como si ellas fueran de ninguno".

América estaba "amenazada con la extinción de sus nacionalismos" y pasaba por una "crisis formidable". Brasil pactaba en secreto para reconcentrar su imperio con el Uruguay y Argentina, mientras que España atacaba un litoral indefenso peruano como si fuera "un amo a su colonia [...] procediendo a embargar las Yslas Chincha". En unas misivas al Congreso de la República y a la Presidencia, Nodal reconoce que el imperio del "Tawantinsuyo" –hoy el Perú, Bolivia, Ecuador, Chile y las provincias argentinas– ya no existe. Pero una estrofa (apócrifa) del himno nacional peruano ofrecía su restauración republicana: "Tahuantinsuyo lleno de enojo santo,/ Arroja el grito de venganza y guerra [...]/ Del cetro de sus Yncas los pedazos/ Del suelo, ensangrentados, recogió/ Y un nuevo solio en sus robustos brazos/ Levantando, a los Peruanos ofreció. Somos libres, etc.". Denunciaba así que "nuestros hermanos y compatriotas los indígenas" permanecían en la misma situación de orfandad que durante el periodo de la dominación española. Eran injuriados como "serranos", "indígenas" o "indios"; voces que eran un "timbre glorioso de la nacionalidad" y de la patria, pero que servían para "un insulto de vilipendio, ignominia y escarnio".[143] Al igual que los memorialistas indígenas del XVIII, Nodal se remite a la Santa Sede en Roma y envía un expediente en latín y castellano al Concilio de 1869. Abogaba por la educación del indígena en su propio idioma a manos de maestros versados, morales, que fueran temerosos de Dios.

El furor patriótico desatado por la guerra entre el Perú y España replanteó los logros y fracasos de la independencia. Por ello, para conmemorar la batalla del 2 de mayo de 1866 –momento decisivo en el que las fuerzas cívico-militares del Perú derrotaron a España en el combate naval del Callao–, se instaló en Lima la estatua de *La Victoria*; una pieza ganadora de un concurso internacional convocado en París y en el que participaron cerca de treinta artistas.[144] (Figs. 38 y 39) Fue colocada en el antiguo óvalo de la Reina, a diez metros de una de las grandes puertas de la ciudad amurallada de los Reyes por donde se ingresaba a Lima desde el Callao. Con ello se reconfiguraba el paisaje urbano del periodo de dominación española. El monumento competía en altura con las iglesias de la urbe y causó admiración entre los extranjeros que llegaban a Lima.[145] La obra –calificada de "potente y original" por el jurado parisino– generó fricciones diplomáticas entre el Perú, Francia y España, pues, como lo advirtió Héctor Florentino, editor de *El Americano* en 1872, este proyecto escultórico visibilizaba y denunciaba la permanente amenaza del intervencionismo "colonialista" europeo:

> *No solo es un monumento conmemorativo de un hecho de armas para el Perú; es algo más, es una protesta viva –a pesar del silencio del bronce y el mármol– contra los avances armados de Europa en América; es una protesta contra la expedición de México, contra el bombardeo de Valparaíso y contra la injusta arrogancia de*



◄ Fig. 38. Monument Commemoratif du 2 Mai 1866, Erige a Lima (Perou). Por E. Guillaume, en: *Revue générale de l'architecture et des travaux publics journal des architectes, des ingénieurs, des archéologues, des entrepreneurs, des industriels du batiment, etc.; histoire, théorie, practique, mélanges*. París, 1868. Bayerische StaatsBibliothek.

► Fig. 39. Detalle. Lado frontal del monumento, donde se encuentra el coronel José Gálvez caído a los pies del Perú. Monumento conmemorativo al 2 de Mayo, Lima.

algunos de estos gobiernos que tomando la fuerza por la razón pretenden humillar a las jóvenes repúblicas del nuevo mundo. ¿Cómo ha de agradar, entonces, al Napoleón que se exhiba el monumento Dos de Mayo? ¿Cómo ha de gustar tampoco a los reaccionarios de España, a los que han aplaudido la expediciones descabelladas, que el monumento conmemorativo del combate del Callao, en que los peruanos se condujeron con todo el valor y decisión propia de hombres libres, se exhiba a los ojos de toda la Europa?[146]

En el plano frontal del monumento alegórico, el Perú combatía solo. Detrás estaban agrupadas las tres repúblicas aliadas (Ecuador, Bolivia y Chile) ofreciendo el apoyo de sus armas y finanzas. Caído a los pies del Perú, se encontraba el coronel José Gálvez –secretario de Estado en el despacho de Guerra y Marina–, muerto en batalla en la torre de la Merced, ubicada en la zona sur de artillería durante la defensa del Callao. Con esta iconografía del mártir de la patria se consolidó y culminó la lucha gloriosa por la soberanía nacional. Pero la ruptura con España no agotó el proceso emancipador. Quedó pendiente la justicia social prometida por los Padres de la República.



1



Patria, república y el camino a un inasible futuro promisorio

por desgracia,
las revoluciones cambian
enteramente el sentido
de las palabras...[1]

Carmen Mc Evoy - Gustavo Montoya

Un escenario inédito y fértil para explorar las transfiguraciones de la noción de patria como promesa y experiencia colectiva, se dio a propósito de la presencia de las expediciones libertadoras en el Perú (1820-1826), las guerras por la independencia y el establecimiento de la República, en su fase militar y civil. Se trata de trazar cierta cartografía de un concepto al que habían apelado, desde diversas –y hasta contradictorias– expectativas, distintos grupos sociales que, en conjunto, ya venían imaginando estrategias para reformar, revolucionar o cancelar el sistema de dominio colonial. A diferencia del periodo inmediatamente anterior, durante las rebeliones de Huánuco (1812), Cuzco (1814-1815) y el periodo constitucional, cuando las referencias a la patria aún mantenían en la penumbra su voluntad separatista y de ruptura, a partir del inicio formal de la guerra tales alegorías adquirieron inusitados niveles de visibilidad por parte de actores políticos y sociales con nombre propio. Con el objetivo de establecer las rupturas, giros e innovaciones señaladas, interesa conocer bajo qué encuadramiento político y militar, sobre todo en los escenarios rurales de la guerra pero también en los debates doctrinarios en Lima, se produjeron tales mutaciones conceptuales.

Diversos autores han llamado la atención en torno a la singularidad y riqueza con que se experimentaron en Hispanoamérica la modernidad y el liberalismo político. El carácter polisémico de categorías como patria, nación, república o ciudadano y que, en muchos casos, derivaron en aporías conceptuales, da cuenta de la existencia de un potente horizonte de expectativas, al que concurrieron de modo heterogéneo y conflictivo cada uno de los actores históricos de la época. Ese tránsito que padecieron estos conceptos


TRIUNFO DE LA INDEPENDENCIA AMERICANA.

estructurantes, entre los “espacios de experiencias vitales” propios del antiguo régimen, hacia la “estabilidad semántica” ya con la república instalada, tuvo en el territorio peruano múltiples interlocutores. Nos interesa escudriñar tal fenómeno entre los sectores regionales y plebeyos de la época sin dejar de lado las propuestas que se realizaron en los debates públicos que, como el ocurrido en la Sociedad Patriótica de Lima, definió la orientación republicana del Perú todavía no liberado del yugo colonial.

Es necesario indagar en el proceso de resemantización de antiguas palabras que, por efecto del ciclo revolucionario continental y las mudanzas de toda índole, ahora debían representar las realizaciones y las promesas que la guerra separatista y la modernidad política habían proclamado. Importa, sobre todo, registrar cómo así los acontecimientos políticos y militares fueron moldeando las percepciones de los actores sociales de la época, induciéndolos a incorporar nuevos sentidos al vocabulario precedente. O, para decirlo de otro modo, las antiguas palabras debían dar cuenta de los nuevos fenómenos y, desde tal experiencia, eran los sucesos y las innovaciones de la contingencia lo que daba la pauta a la perspectiva del futuro. Las nociones que remitían a la patria, la nación o la república terminaron por experimentar una progresiva incorporación de nuevos contenidos.

Fundaciones, abstracciones y percepciones

“República queremos que solo esta forma nos conviene”[2] es una de las poderosas frases pronunciadas en pleno primer ciclo doctrinario por José Faustino Sánchez Carrión. Esa suerte de grito de guerra confirma que la república y su ideología –el republicanismo– sirvieron de base para el proyecto político que nació en los albores de la independencia. El primer ciclo doctrinario (1821-1823) fue la respuesta al monarquismo constitucional promovido por el Protectorado encabezado por el general San Martín. Motor de masivas movilizaciones políticas, el credo republicano modeló las estructuras de significado a través de las cuales los peruanos conformaron su experiencia política. Además de alcanzar el ámbito del Perú criollo y mestizo, el credo republicano unido al ideal “patriano”, expresado por los centenares de pueblos levantados en armas en la sierra del Perú, extendió su impronta entre milicianos y soldados. Antes de analizar en detalle este proceso, junto con los múltiples usos y, en algunos casos, abusos del patriotismo-republicanismo temprano, es necesario alejarse de la percepción convencional que identifica al segundo tan solo como una forma de gobierno representativo. Más allá de eso, lo que se plantea es una aproximación a las connotaciones culturales y simbólicas de una ideología que, por su apelación a valores tales como la libertad, la dignidad, la ciudadanía, el trabajo, la educación, el bien común, la soberanía e incluso la preservación del orden –a cualquier precio–, logró capturar la imaginación de muchas generaciones de peruanos.

En el *Manual de un republicano para el uso de un pueblo libre*, publicado en Filadelfia en 1812 y de circulación en Lima, se señalaba que dicho “bosquejo de republicanismo” tenía por finalidad discutir principios y prácticas políticas en diferentes regiones de América. La metodología consistía en una serie de preguntas y respuestas, y, a medida que la conversación se iba desarrollando, ciertas “verdades” irían aflorando, siendo la principal que “los hombres han nacido libres e iguales y desean su felicidad”.[3] José Antonio Aguilar ha observado que, entre los padres de la república en Hispanoamérica, destaca un grupo de intelectuales y políticos que durante la primera etapa de la independencia participaron como publicistas y teóricos. Ellos acometieron la tarea de situar a la América española en

Páginas 166-167:
◄ Fig. 1. Anónimo. Alegoría patriótica, segunda mitad del siglo XIX. Colección particular. Lima.

◄ Fig. 2. Anónimo cusqueño. Triunfo de la Independencia Americana, circa 1825. Colección particular, Lima.

► Fig. 3. José Gil de Castro. Retrato de Hipólito Unanue, 1885. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



el mapa del republicanismo. En sus mejores momentos los republicanos se formularon las mismas preguntas genéricas, apelando a referentes teóricos comunes en la tradición política occidental. Su pensamiento también ofrece algunas claves para comprender los rasgos distintivos que adquiriría la república en Hispanoamérica, como muy bien lo ha señalado Hilda Sabato en su estupendo libro sobre el tema.[4] Lo que cabría preguntarse es por qué la apuesta republicana no prosperó a pesar del progresismo de sus defensores, quienes incluso utilizaron los escritos de Thomas Paine, un inglés radical que promovía el abolicionismo, para confrontar el modelo de monarquía constitucional que el general San Martín intentó imponer luego de declarada la independencia.[5]

Cabe recordar que en la trilogía nación-república-patria sus términos aparecen de manera intercambiable y asociados a un proceso visto como fundacional, donde el mundo y su historia podían reescribirse a voluntad.[6] De lo que se trataba, en realidad, era de regenerar tanto la política como la cultura y ello no ocurrió tan solo en el siglo XIX. No hay más que recordar el significado del término Patria Nueva, concebido por Augusto B. Leguía y sus ideólogos, entre ellos el literato Abraham Valdelomar.[7] Y es que desde los tiempos aurorales –y ello se corrobora cuando uno lee la primera Constitución de 1823– "república" y "nación peruana" se refieren a una entidad política, pero también a una novedosa forma de sociabilidad que Sánchez Carrión, abogado y congresista huamachuquino, señaló que sería clave en la "descolonización" de las costumbres heredadas, sin olvidar la futura prosperidad económica del Perú. A lo largo del siglo XIX y con la idea de patria y nación en mente, el republicanismo dotó de un manto de legitimidad a los diferentes proyectos políticos, incluido el civilismo. Este buscó resignificar la doctrina fundacional anclándola tanto en una organización partidaria, inicialmente la Sociedad Independencia Electoral, como en un proyecto económico capaz de conectar al Perú hacia adentro mediante los ferrocarriles y hacia afuera a través del comercio mundial.[8] Tal como en su momento lo imaginó Hipólito Unanue, quien, desde la Escuela de Medicina de San Fernando, concibió, junto con sus discípulos, entre ellos José Manuel Valdez, la noción de "patria científica", un concepto que puede brindar luces sobre la transición política ocurrida, al menos en Lima, entre 1821 y 1822.[9]

Si se analiza el formato de la Sociedad Patriótica de Lima, en el decisivo año de 1822, es posible afirmar que ella formó parte de la tendencia de crear sociedades del conocimiento, que desde mediados del siglo XVIII en adelante surgieron en Europa. Cabe recordar que las sociedades del conocimiento decimonónicas, conformadas por "la aristocracia del talento", fueron espacios de sociabilidad urbana en los que la capacidad individual y el estatus estuvieron relacionados con el trabajo intelectual. Una clave similar a la de la Sociedad Patriótica de Lima se nota en la Sociedad Amantes del Perú (1791), donde el amor por la ciencia constituyó el objetivo principal de sus miembros, quienes regularmente presentaron investigaciones tendientes a mejorar lo que ellos denominaban el país al que amaban. La emulación de los clásicos estuvo en el programa de los ilustrados patriotas porque, así como "Virgilio imitó a Homero; Horacio a Píndaro; Cicerón a Demóstenes y los Padres del gusto latino" sirvieron de modelo "a los sabios que les siguieron", los ilustrados peruanos se plantearon como meta "enriquecer el nativo lenguaje con los despojos de los extranjeros y peregrinos". La referencia al paradigma del peregrinaje, que lo asocia, como veremos más adelante, a la experiencia tarmeña, y la del "magistrado mudo e incorruptible", ante el cual, "en obsequio del bien general", todo se avasallaba, muestra la lectura acuciosa que se hizo de la historia clásica. Y la importancia que se le dio al concepto de república como gobierno y núcleo de la estatidad. Dentro de ese


CUADRO
LAS CIENCIAS
ECONOMIA
PATOLOGIA
PSICOLOGIA
CLINICA
MEDICINA
QUIMICA
BOTANICA
AUTORES
ANATOMIA
MEDICINA PERUANA



4

contexto, un modelo político a contemplar era el del padre de la República romana, Cicerón, para quien el mejor gobierno sería aquel compuesto del “monárquico, aristocrático y democrático”, moderadamente atemperado. Citando a Platón, José Gregorio Paredes recordó que el “primer cuidado de los pueblos” debía ser que mandase la ley y “fuese obedecida desde el primero hasta el último de la sociedad”. Es importante anotar que en esta patria en miniatura el talento personal fue tomado en consideración. Un ejemplo concreto es la trayectoria del cirujano Valdez, miembro de la Sociedad Amantes del Perú, que terminó ocupando, por vez primera y a pesar de ser mulato, la posición de médico del Estado peruano.

Los limeños no estuvieron solos en su intento de imaginar una patria peregrina, en el sentido de que esta absorbía influencia de fuera, amén de una constitución que la legitime. El 28 de noviembre de 1820, se produjo en la villa de Tarma un evento fundacional en el cual es posible detectar la centralidad que adquiere la figura de la patria, puesto que es investida con caracteres casi taumatúrgicos. Esto es, fundar una nueva soberanía y dotar de legitimidad a un nuevo poder que se sustentaba en una decisión colectiva, vía el acto del sufragio, para desafiar en el discurso y con las armas a la autoridad virreinal asentada en Lima. El Acta de la Independencia de Tarma reúne una serie de alegorías sumamente sugerentes como para seguir explorando las transfiguraciones político-ideológicas que adquiere el concepto. La patria aparece en este documento político como un destino, una promesa y un lugar a donde llegar. La ruptura semántica es notable. De haber sido considerada la patria como un espacio casi estático, cuyas raíces étnicas y culturales estaban fundadas en la costumbre y moldeaban la identidad de una comunidad, ahora la dinámica de la guerra revolucionaria continental le imprimía giros movilizadores.

Desde el inicio del documento, la patria es identificada por la figura de un actor externo a la villa de Tarma, nada menos que el jefe de la expedición libertadora, Juan Antonio Álvarez de Arenales, quien apenas un mes atrás había desembarcado en Paracas: “congregado todo el vecindario de esta villa en casa del Señor General del Exercito de la Patria”. Una

patria itinerante, encarnada en un ejército revolucionario, que había liberado el reino de Chile, y que ahora arribaba al centro de la opresión colonial del continente. Realizada la elección siguiendo el formato de la legislación gaditana, resultó elegido Francisco de Paula Otero como nuevo gobernador intendente, y lo revelador es que será Arenales, que había manifestado "su complacencia al concurso del vecindario" por su adhesión a la "justa causa de la Patria", a quien se le transferirá la figura del nuevo poder instituido "para su debida aprobación". Este fascinante ritual político, casi teatral, concluye subrayando la idea base que reconfigura el contenido de la patria como una promesa por cumplir, una aspiración ya puesta en movimiento: "A continuación de esta elección, y como convencidos todos los vecinos suscribientes de la justicia de la causa de la Patria, expresaron abrazarla franca y gustosamente, renunciando todo derecho de la Nación Española y que desde luego estaban prontos a prestar el juramento de seguir las Banderas de la Patria".

En realidad, la guerra –que ya había echado a andar en el corazón andino del virreinato peruano– haría posible el desembalse de una compleja e híbrida cultura política local, que ahora podía libremente dotar de nuevos contenidos a conceptos capitales como patria y en cuyo nombre se justificaban las más disímiles experiencias de poder y de legitimidad. Podemos tomar cualquier otro escenario en esta región, que sería el verdadero teatro de la guerra, para seguir escudriñando los usos –e incluso abusos– que los actores sociales asignaron a tal concepto, que empezó a funcionar como un paraguas ideológico, bajo el cual era posible resguardarse para justificar el trastocamiento y la mudanza del ordenamiento colonial. Esto es lo que aconteció con el pueblo de Huamantambo, en Huancavelica, en julio de 1822. Tomás Antonio Gómez, comandante de milicias civiles en la región y que actuaba casi con autonomía realizando incursiones punitivas en localidades que se habían identificado con la independencia, le remitió una carta al alcalde de Huamantambo. Nos interesa la referencia a la patria que aparece en el texto, pues ahora registra un contenido de precariedad y vulnerabilidad, efecto de la propia dinámica de la guerra, como se verá en seguida: "ya San Martín se embarcó con toda su gente, no tengan miedo de Patria. Véngase usted con sus principales, que aquí los espero mañana".[10]

Este es un caso sumamente interesante, puesto que, en comparación con lo sucedido en Tarma, aquí estamos ante una literal transfiguración del concepto. Y, para una comprensión más extensa del fenómeno se hace necesario situar el contexto de la guerra y, sobre todo, la suma de acontecimientos políticos y militares que transcurrieron entre ambos eventos. Lo primero que hay que destacar es el énfasis de Gómez al asociar la patria con la figura de San Martín, como antes en Tarma había sido asociada con Arenales. Sin embargo, entre noviembre de 1820 y julio de 1822, para considerables localidades de esta región, las banderas de la patria habían empezado a palidecer.

Mientras que en la sierra central el ideal "patriano" parecía cada vez más inalcanzable, debido a los desórdenes políticos, en "La Ciudad de los Libres" (Lima) el combate ideológico tuvo por objetivo acabar con el Protectorado para anclar la soberanía y el patriotismo general exhibido el 28 de julio de 1821, en una Asamblea Constituyente. Se podría incluso afirmar que la tarea política fue dotar de un sustento legal a esa patria peregrina y volátil que se veía irónicamente amenazada por sus mismos libertadores y por los intereses personales desatados en medio de la guerra. La defensa del orden republicano, "el más digno e ilustre" que podía darse a "la raza humana", da cuenta de la intencionalidad pedagógica que asume el republicanismo peruano y de su estrecha asociación con al menos tres conceptos: la libertad, la opinión pública y la ciudadanía. De acuerdo con Sánchez Carrión,

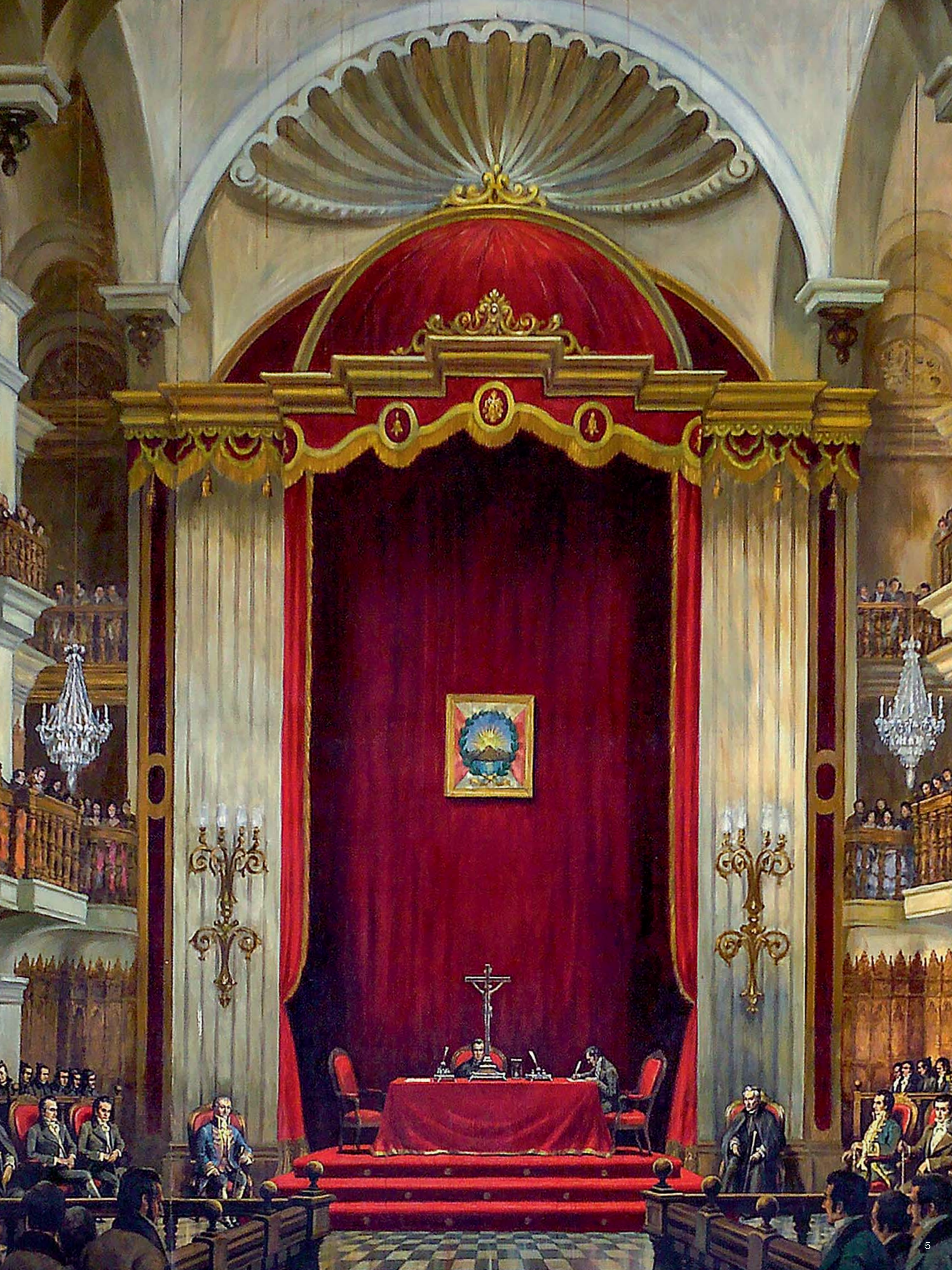
◄ Fig. 4. Alegoría patriótica. El ejército patriota rescatando a la Patria, circa 1825, primer tercio siglo XIX. Piedra de Huamanga polícroma. Colección Lucy Bayly de Ugarte, Lima.

el objetivo de la independencia era “la libertad”, sin la cual “los pueblos eran rebaños y toda institución inútil”. Dentro de esa lógica, la monarquía era “una herejía política” para un “estado verdaderamente libre” como el peruano. El arraigo en el Perú de una cultura cortesana abonaba el argumento a favor de un gobierno republicano capaz de “frustrar los ardides del despotismo” y “los siniestros principios de una política rastrera”. El régimen monárquico, donde primaba el “arte de pretender” y la indolencia frente a la verdad y “la salud de la comunidad”, era una amenaza constante contra “las virtudes cívicas” sobre las que debía asentarse la república, porque, “debilitada” su fuerza y “avezados al sistema colonial”, los peruanos serían, bajo una monarquía, “excelentes vasallos y nunca ciudadanos”. El argumento esgrimido por Sánchez Carrión de que la discusión propiciada por el Protectorado no era “una negociación de gentes privadas”, unido al ataque contra la “política clandestina” del régimen por parte de los redactores de *La Abeja Republicana*, muestran que la batalla decisiva por la causa de la república ocurrió en la esfera de la opinión pública. En su prospecto, ese periódico recordaba que “la imprenta” era el único medio de “contener a los déspotas” y de “dirigir la opinión de los ciudadanos”.

La solución del dilema republicano debía darse en un contexto histórico y sustentarse en la experiencia. Dentro de ese contexto, el mayor desafío era crear “un gobierno central, sostenido por la concurrencia de gobiernos locales”. Sánchez Carrión evidenció su pragmatismo cuando señaló que el uso de “puras teorías” para repeler un ensayo político no exento de complicaciones era un “verdadero crimen”. Reconocer, como lo hizo la primera generación de políticos peruanos, que la tarea era fundar una república en el territorio de la contingencia, nos permite entender la naturaleza constructivista del proyecto republicano que se ensaya en el Perú. Expuestos a los vaivenes de un accionar pragmático e intencional, los republicanos debían acercarse a la historia para aprender las valiosas lecciones del pasado. En efecto, la experiencia, “consignada en los anales de todos los siglos”, daba cuenta de los peligros que acechaban a una “república mal constituida”, porque “nunca fue más tiranizada la república romana que cuando la rigieron los decenviros” o cuando “Marat y Robespierre, humanados tigres, casi dejaron yerma la Francia”. La constitución era otro de los resguardos que la república tenía contra “la liberticida ambición” de sus “pretendidos legisladores”. Preservar a la república de su peor enemigo, la anarquía provocada por las facciones, requería de la división de poderes, del ejercicio permanente de la ciudadanía y de la unión estrecha entre los partícipes del pacto republicano.

La construcción de una república en un “vasto Estado” como el peruano, lo que fue visto por los monárquicos como un problema insalvable, dependía de la buena marcha de la “administración municipal”, que fue considerada desde sus inicios como la piedra angular del sistema republicano. Las múltiples acepciones que los actores de la época comprometidos con el establecimiento de la república le asignaron al concepto de patria y los diversos ensayos que se llevarán a cabo para preservarla permiten vislumbrar un complejo campo de experiencia, que dio lugar a un riquísimo desembalse de aspiraciones de toda índole. A la atomización del núcleo de la soberanía imperial le sobrevino una asombrosa dispersión de tales referencias simbólicas. Uno de los conceptos aglutinadores alrededor del cual se fueron reconfigurando los lazos de cohesión entre grupos étnicos y sectores sociales en conflicto fue la categoría de patria, pero ahora bajo premisas cuyo contenido remitían a un ideal de comunidad territorialmente mucho más extenso, integrador e inclusivo con otras –diversas– comunidades culturales. La patria, la nación y la república en sus acepciones modernas empezaban a moldear la subjetividad de todos los grupos sociales de manera desigual y combinada.

► Fig. 5. Anónimo (detalle). Pintura del Primer Congreso Constituyente del Perú en San Marcos, que tuvo lugar en la Iglesia de la Caridad (hoy desaparecida), circa 1822. Congreso de la República del Perú.





El diario *La Abeja Republicana*, bastión del núcleo de republicanos más duros y que había contribuido a la caída del Protectorado y sus aspiraciones monárquicas, sintetizaba muy bien el nuevo ideal de patria que debía fundirse con las promesas republicanas. Ahí se demandaba que las "constituciones de los pueblos libres", aquellos como el Perú, que despertaban del despotismo fundados en la arbitrariedad política y las desigualdades sociales, debían contar con "sacerdotes de la Patria", los únicos capaces de custodiar el "arca santa de la Libertad del pueblo", sujetos virtuosos en cuyas manos las nuevas naciones podrían progresar con los "frutos de la filosofía y la política".[11] Es por ello que uno de los imperativos en las sesiones de la primera Asamblea Constituyente fue dotar a esta nueva acepción de patria con atribuciones simbólicas que debían monopolizar y al mismo tiempo sintetizar el poder discrecional del pueblo soberano. Esto es particularmente visible en la fórmula de juramentación que debían rendir los diputados electos: ¿juráis "desempeñar fiel y legalmente los poderes que os han confiado los pueblos; y llenar, los altos fines para que habéis sido convocados? [...] si cumpliéreis lo que habéis jurado, Dios os premie; y si no, él y la Patria os demanden".[12] La patria personificada en una entidad abstracta, compuesta por una comunidad entre iguales, ahora se mistificaba hasta convertirse en la demandante de obediencia política y, además, ejerciendo una sanción moral sobre sus representantes electos.

La circular a los prefectos escrita en 1826 por José María de Pando, ideólogo del conservadurismo, puede brindar ciertas luces sobre las consecuencias políticas del republicanismo radical que se instauró en el Perú luego de la caída del Protectorado. Pando opinaba que los poderes "mal equilibrados" en el Congreso "entraron en una lucha funesta". Los "resabios de la servidumbre en pugna con los sueños de una libertad desordenada, produjeron choques insensatos, aspiraciones ambiciosas, criminales defecciones". Dentro de ese contexto, las clases que se creyeron maltratadas por la nueva Constitución, marcadamente radical, opusieron la inercia o bien maquinaciones encubiertas a la marcha del régimen liberal. Por otro lado, las violencias de autoridades subalternas no reprimidas por un "poder central y vigoroso" disgustaron a los pueblos, que no se curaban de "vanas teorías, sino de buenos efectos prácticos de las leyes". Fue así que el desorden, la desobediencia y la dilapidación se introdujeron en todos los ramos de la administración de la joven República peruana y, cuando ello ocurrió, llegaron "la sedición y la alevosía". En ese complejo escenario, el mismo Congreso, ya desbordado por las facciones en pugna, se vio forzado a destruir su propia obra y crear el "tremendo poder de la Dictadura", ante el cual "las cosas y las personas" finalmente "enmudecieron".

Salvar la patria, ordenar la república

A la instalación de la república, lo que sobrevino en el país fue un periodo lleno de color y de energía, para hurtar una figura de Basadre. Una república plebeya en la que, tras la influencia bolivariana, ya no era posible hallar un centro alrededor del cual podía instituirse la gobernabilidad. Si bien la titularidad del poder tenía a Lima como sede formal, en realidad su legitimidad provenía de las acciones de armas y de la correlación de fuerzas, sobre todo entre los militares que habían participado en las guerras independentistas. Su prestigio en el imaginario colectivo de la época terminó por convertirlos, a través de esa compleja interacción entre caudillos, guerra y constituciones, en los representantes y depositarios de la voluntad y la opinión pública nacional. La prolongada permanencia

del general Agustín Gamarra en el poder no podría explicarse sin considerar la compleja red clientelar y de compromisos al interior del Ejército. Una verdadera oligarquía del poder situada por encima de todos los grupos sociales entonces disgregados y en muchos casos empobrecidos.

Justamente, en julio de 1829, el prefecto del Cuzco, Ángel Bujanda, incondicional de Agustín Gamarra, cuando tuvo que fortalecer su autoridad en el contexto de la guerra con Colombia, procedió a una requisa de armas en la ciudad para conformar un batallón fiel al proyecto gamarrista. La invocación en nombre de la patria se confunde con el interés general de la nación, amenazada por una guerra con un país enemigo, tal como se expresa en un diario local: "es tan imperiosa como la de mantener la salud de la Patria [...] que es un deber en todos los Peruanos prestarse a la salvación de la Patria, en todos sentidos".[13] Dos meses antes, en pleno desarrollo del conflicto, el editorialista de esa publicación había invocado el sometimiento a la integridad de la república en la misma figura de Gamarra: "pero es imprudente, e imprudentísimo el que ha querido ejercitar su pluma en manchar los nombres más ilustres de nuestra república".[14]

Luego de la década que siguió a la independencia, tan rica en desarrollos intelectuales y experimentos culturales, ocurre una etapa de guerras civiles, 1834-1844, que desemboca (la etapa) en una guerra internacional, la de la Confederación Peruano-Boliviana. En *La iniciación de la República*, Basadre abordó el mundo caótico de los caudillos militares que participaron en dichas contiendas con la narrativa de "salvar" indistintamente a la patria y a la república de sus enemigos. Basadre se sirvió del concepto griego *anarchus* (no soberano) para describir el vacío de poder que sobrevino en el Perú luego de la partida de Simón Bolívar. La ausencia de un poder público, es decir, la situación política en la cual ningún individuo fue capaz de ejercerlo coactivamente sobre los demás, afectó negativamente la evolución de la república temprana colocando a "la patria al borde del abismo". La guerra civil endémica, el personalismo, la proliferación de facciones volubles e inconsecuentes, la guerra exterior, la intervención de tropas extranjeras, junto con la precariedad económica y la pervivencia de las costumbres coloniales, colaboraron en crear un mundo extremadamente violento. Si hubieran existido buenos caminos que interconectaran el territorio, opinó en algún momento Basadre, las ambiciones de los caudillos habrían carecido de posibilidades para ejercitarse en el Perú.[15]

Es en esta etapa que toma cuerpo el republicanismo militar, una nueva reconfiguración y síntesis patriótico-republicana que surge de las cenizas de una larga y extenuante guerra. ¿Cuál fue el proceso mediante el cual los militares se incorporaron al pacto republicano, el mismo que, en algunos casos, apeló a la tradición liberal? El republicanismo no solo autorizaba a fundar el Estado por el poder de las armas, sino que establecía un espacio para la guerra y para el dictador militar. El deber de todo patriota era ser un soldado de la república y ejercer aquello que se dio en llamar la ciudadanía armada, lo que obligaba a que cada republicano salvara, incluso con riesgo de perder su vida, la integridad nacional. Lo anterior distaba de ser una novedad para quienes se valieron de la antigüedad clásica y sus modelos para justificar su comportamiento político. ¿No había sido acaso Cicerón –el republicano por excelencia– quien negoció con Julio César, con Marco Antonio y con Octavio la salvación de la República romana? En la Constitución de 1826, por ejemplo, se subraya de manera especial la condición ciudadana de "Los Libertadores de la República",[16] atributo que se repite en las cartas políticas de 1828 y 1834.




NO PERDONÓ SACRIFICIO, POR SERVIR A SU PATRIA
GRAN MARISCAL
DON
LUIS JOSÉ
DE
ORBEGOSO Y MONCADA
PRESIDENTE DEL PERÚ
1833. 1838.

Una república que no recurría a un dictador, señalaba Manuel Lorenzo de Vidaurre, admirador de Maquiavelo,[17] estaba condenada a perecer en medio de los “terribles terremotos políticos” causados en el proceso de su misma creación. Dentro de esta línea argumentativa, el dictador era “un ciudadano” al que se lo habilitaba para que procediera “sin fórmulas, dilaciones y aparatos” a conseguir el bien público. Cuando un país, como fue el caso del Perú en vísperas de la llegada de Bolívar, se encontraba reducido “al miserable estado de un gran cuerpo” que se precipitaba en actitud suicida “desde lo alto de una montaña”, era imprescindible contar “con un genio activo, veloz y vigilante” apto para imponer el orden.[18] La dictadura, una suerte de medicina transitoria para un ente político que, como el peruano, era incapaz de cuidarse y menos de construir su representación política, fue sancionada mediante el decreto del 10 de setiembre de 1823, que estableció que “solo un poder extraordinario en su actividad y facultades” tenía la capacidad de “poner término a la presente guerra y salvar a la República” de los graves males en que se hallaba envuelta.

◄ Fig. 6. José Gil de Castro. Luis José de Orbegoso y Moncada, 1835. Colección Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



El complejo sistema que pusieron en marcha los militares, en complicidad con los civiles –y que fue descrito por Francisco de Paula González Vigil como una “tiranía” que, bajo el pretexto de velar por “la salud del pueblo”, empeoraba la “suerte de la patria disipando su hacienda, empeñándola en una guerra intestina y poniéndola al borde del sepulcro”–,[19] fue defendido con elaborados argumentos por los teóricos del autoritarismo peruano, entre ellos José María de Pando, quien, durante los años de la república temprana, aseguró que “nadie en la infancia” de las instituciones republicanas “podía ceñirse rigurosamente al texto de la ley”. Pando fue un activo defensor del poder –casi absoluto– del Ejecutivo e incluso abogó por la puesta en marcha de un proceso mediante el cual el gobierno debía generar su propia hegemonía. En realidad, se trataba de proveer un blindaje ideológico a ese estado frágil que, de acuerdo con Felipe Pardo y Aliaga, navegaba a duras penas en medio de una infinidad de tormentas políticas. Si bien es cierto que el manto de legitimidad provisto por el ala conservadora del republicanismo fue de enorme utilidad para la validación de los militares, estos cumplieron también una serie de funciones no menos importantes. Tal como lo muestran los epistolarios de Domingo Nieto y del presidente Orbegoso, los generales, coroneles y capitanes que pelearon en Junín y Ayacucho construyeron sus redes de poder, en medio de la inestabilidad civil que sucedió a la independencia, y finalmente territorializaron al Perú. A su vez ensayaron prácticas políticas novedosas e incluso persiguieron objetivos republicanos de largo plazo, como la consolidación del Estado y la promoción de “la reconciliación nacional” entre facciones enfrentadas.

La patria y la república transitaban muchas veces de la mano sobre una sociedad profundamente militarizada. Esas milicias plebeyas que habían actuado en las guerras por la independencia y donde habían tenido un aprendizaje político acelerado, ahora habían adquirido inquietantes niveles de autonomía. El fortalecimiento de estos brazos armados de los pueblos, efecto de la recuperación demográfica, de la incapacidad coercitiva del Estado y los efímeros gobiernos, ofrece un panorama de entropía social, política y militar. Un literal desorden organizado. De lógicas locales y regionales en conflicto, mediadas por lazos de intercambio recíprocos, de compromisos hechos para la coyuntura, donde las proyecciones difícilmente logran consumarse. Las innovaciones y la capacidad de respuesta frente a lo contingente constituyen una pieza clave para sortear las derrotas y fortalecer posiciones. Es la emergencia de ese mundo, plagado de aporías y de fenómenos inéditos, lo que deben enfrentar los teóricos de la época. El desafío permanente fue,

► Fig. 7. José Gil de Castro. Retrato de Andrés de Santa Cruz, siglo XIX. Colección Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



por tanto, intentar hallar un orden y cómo administrar esas fuerzas disolventes, donde aún prevalecían elementos culturales provenientes del sistema de dominio colonial, sin que hubieran terminado de cristalizar las promesas de la república, con sus valores sociales, éticos y morales. La virtud republicana es un paradigma al que todos los actores políticos aluden desde sus intereses. La legitimidad depende de la mayor capacidad en el uso de la violencia, administración de recursos y el establecimiento de alianzas de coyuntura. Las reflexiones, propuestas y debates entre liberales y conservadores tienen como telón de fondo a un país profundamente convulsionado.

"Una generación nueva saldrá de San Carlos a cegar la fuente de las lágrimas que han inundado con frecuencia a la República"

Bartolomé Herrera fue sin duda el teórico que logró tempranamente analizar y sancionar los yerros de la joven y extraviada república. La vigorosa prédica del cura de Cajajay, plagada de figuras providencialistas, conmovió a sus contemporáneos. Su sermón en el entierro del general Gamarra es la piedra de toque para discernir el principal dilema de la época: aquel que oponía el orden a la anarquía. En realidad, una cuadratura del círculo, como lo había profetizado Bolívar. En efecto, la oportunidad para el futuro reorganizador y director del Convictorio de San Carlos, se le presentó con motivo de las honras fúnebres que hubo de ofrecer en la catedral de Lima por la muerte del exprefecto del Cuzco, quien falleció en la batalla de Ingavi. La derrota ante Bolivia, que entonces era conducida por su exaliado de las guerras separatistas, Andrés de Santa Cruz, le agregaba a la arenga de Herrera el suficiente tono nacionalista para instalar la culpa colectiva seguida de la expiación.

Efectivamente, en enero de 1842, Herrera inicia su discurso fúnebre con una invocación potente al duelo nacional: "la Nación llora... llora su hijos sacrificados; llora su honor empañado: la dignidad y el cadáver del Presidente hollado. ¿Quién que tenga sangre peruana, pensará en enjugar el justo llanto de la Nación? No: no vengo a eso señores, vengo a llorar también [...] ¡lloremos señores!".[20] Para Herrera, la derrota en Ingavi, y con ella la pérdida casi definitiva de la posibilidad de recuperar cualquier forma de influencia sobre el Alto Perú, no era sino el resultado de los "los pecados contra la Patria"; consumados por todos, desde el presidente hasta el poblador más humilde, "todos hemos pecado, todos hemos contribuido a la ruina de la Patria".[21] Tal paisaje desolador ("la negra nube que cubre hoy la República") habría sido una consecuencia del periodo anterior, donde el "flujo y reflujo de la revolución" había disuelto todos los lazos entre las clases, los territorios y las costumbres. Había que "restablecer la calma y crear de nuevo los principios del orden y del bien".

Pero las tensiones diplomáticas y las escaramuzas en la frontera boliviana no habían cesado ni con la derrota en Ingavi, ni con la muerte de Gamarra. La fidelidad a la patria exigía de todos los ciudadanos la defensa del territorio y la salvaguarda de su soberanía. Así lo entendieron, por ejemplo, los pobladores de la lejana provincia de Canchis, en el departamento del Cuzco. Un remitido titulado "Patriotismo en Canchis" y publicado en un periódico de la capital imperial en abril de 1847 daba cuenta precisamente del patriotismo y el nacionalismo comprometido de estos pobladores. La nota informaba y denunciaba el inminente "proyecto de la invasión Boliviana"; sin embargo, el autor había encontrado "entre todos los heroicos habitantes de esta provincia, sin excepción





8

▲ Fig. 8. Lámina 11 en los *Adefesios* (1855) de Williez. El presidente Echenique y su ministro Crisóstomo Torrico representados como Don Quijote y Sancho Panza en una caricatura titulada "La rebelión". Las piedras que le son lanzadas llevan los nombres de las provincias sublevadas del Perú contra su gobierno.

de sexos y edades, ni clase, el entusiasmo más acendrado [...] para repeler al enemigo, defender la integridad, independencia y libertad nacional; y para conservar incólumes tan sacrosantos derechos sacrificarán sus vidas y fortunas con el mayor alborozo en las aras de la Patria[22]". En el lenguaje político de una región periférica como Canchis, las nociones de patria, nación, república y libertad adquirían ahora una lozanía muy distante de la prédica sombría de Herrera. Incluso en la vecina provincia de Canas, sus habitantes "impulsados de un noble entusiasmo", similar al de Canchis, también se habían presentado voluntariamente a "la Prefectura en el número de treinta y seis individuos para enrolarse en el servicio de las armas".

En las áreas rurales de la república militarizada se observa la resemantización de determinados conceptos clave iría reestructurando el tejido ideológico y dotando con nuevos contenidos a las nociones políticas vinculantes que cada vez hacían referencia a una entidad que trasponía los linderos de estas provincias. La lejanía y las filiaciones entre un centro político aún por establecer, y la dispersión del vocabulario político, eran parte del mismo fenómeno. Aun podemos trasladarnos al andino departamento de Huancavelica para detectar los ritmos en el despliegue del lenguaje político e identificar en qué términos es recreada la república, las expectativas con respecto a la autoridad gubernamental y los valores sociales entre la ciudadanía. En setiembre de 1850, se produjo un atentado político en contra de un funcionario público. El periódico *La Alforja* de Huamanga, al dar cuenta de este incidente, señalaba como uno de los responsables al propio prefecto departamental, que supuestamente había contratado a sicarios con el encargo de eliminar a Antolín Sobrevilla, adversario político de la autoridad. Más allá

de establecer la certeza de estas acusaciones, lo que interesa es tomar el pulso a la retórica que se pone en movimiento desde ese diario regional.

En este caso, lo que estaba en entredicho era, por un lado, la legitimidad del poder público y el uso arbitrario que este hacía de la fuerza, y, por otro, la seguridad individual que debía garantizar las autoridades a la ciudadanía. Sintomáticamente, el editorialista había titulado su nota: "Prefectos asesinos"; en ella se exhortaba que, ante la falta de garantías, era "forzoso que todos los hacendados se armen, que como feudales, cada hacienda, cada pago, cada estancia se convierta en un castillo, que los ciudadanos lleven siempre armas que les resguarden su existencia".[23] La invocación apuntaba a desplegar una violencia sistemática y considerada legítima: "no extrañe que los ciudadanos usemos del sagrado derecho a defendernos rechazando la fuerza con la fuerza"; la justificación era que "las instituciones" no daban ninguna "garantía" y, por el contrario, abundaba "tanto mandarín militar de que está plagada la república". Hacia el final del texto, el articulista formuló una amenaza que en realidad sería profética a propósito de la guerra civil que apenas cuatro años después involucraría a todos los rincones del país: "no se extrañe que el Perú todo, se convierta en un campo de batalla".

La guerra civil que ensangrentó a todo el país entre 1854 y 1857 desató una nueva ola de indignación que volvió a poner a prueba la propia constitución y el tejido social de la nación. El protagonismo plebeyo armado que se movilizó en todo el territorio a lo largo de 1854 y 1855 dio lugar a la emergencia de un discurso liberal en clave republicana que, desde la sociedad civil, fue en realidad una respuesta casi compulsiva de parte de los actores históricos regionales ante la precaria institucionalidad estatal. Interesa hacer notar que la revolución de 1854 también puede ser representada como la primera gran movilización que involucró a todo el territorio y donde ya se prefigura un tipo de soberanía de contenido nacional popular. La decisiva participación de los pueblos como actores corporativos, pero que ya habían interiorizado el lenguaje republicano, sería determinante en la configuración de un discurso liberal anclado en reivindicaciones sociales. Asimismo, la velocidad con que fueron elaborándose, en cada unidad territorial, distrital y provincial, las Actas, en cuyo tejido conceptual es posible notar la permanencia de nociones referidas a las antiguas soberanías locales, herederas del municipalismo gaditano, que son, por lo tanto, como cuerpos políticos prerrepublicanos.[24]

En consecuencia, los discursos que salieron a flote ya demuestran lo que la historiadora italiana Gabriella Chiaramonti denominó la hipoteca andina. Esto es, que la representación política se organizaba sobre la superposición de identidades corporativas provenientes del antiguo régimen, del constitucionalismo ibérico, entremezcladas con el lenguaje constitucional ya republicano en clave liberal. Y, lo más revelador, que la región andina era la que, debido a su densidad demográfica, definía las proporciones de la representación política.

Se trata, en efecto, de uno de los periodos más convulsionados y violentos posteriores a la independencia y anteriores a la guerra con Chile. Se inicia con la revolución en contra del gobierno de José Rufino Echenique, en diciembre de 1854, por parte de los pueblos de casi todo el país, bajo el liderazgo y conducción de actores sociales regionales del expresidente Ramón Castilla, Domingo Elías y un conjunto de personalidades vinculadas al movimiento liberal. La derrota de Echenique en La Palma, la convocatoria a la Convención Nacional y las expectativas de los pueblos por la apertura del nuevo ciclo



democratizador que anunciaba realizaciones sociales tuvieron su réplica en las regiones. Es importante conocer estos procesos en los cuales, una vez más, las categorías de patria, nación y república adquieren nuevos sentidos, así como seguir la construcción de referencias conceptuales que van dando cuenta del fenómeno político y social en curso.

Redimir la patria y la nación

El periódico *El Sol de los Incas* de Cajamarca daba cuenta de una asamblea popular realizada en la provincia de Hualgayoc, en junio de 1855, para festejar tanto el anuncio de la instalación de la Convención Nacional como también el homenaje al presidente provisional Ramón Castilla y a Domingo Elías, considerados como los héroes de la revolución. En esta convocatoria intervinieron "todos los padres de familia y vecinos de todas clases en la puerta de la iglesia" y, acto seguido, "se pusieron unánimes de acuerdo y ciertos de las acciones y derechos que les conviene". Lo interesante es que se habían reafirmado "reproduciendo el Acta de 10 de julio del año pasado de 1854 en todas sus partes". Esto es, que desde el inicio de la guerra civil y hasta su desenlace habían sostenido los mismos principios de mantenerse como aliados de los revolucionarios. La fiesta cívica tenía "el bien meditado fin de tributar los merecidos homenajes al Gran Mariscal Presidente Provisorio D. Ramón Castilla y al Señor Ministro de Hacienda D. Domingo Elías, héroes de la Patria, por el grande bien que han hecho a la Nación liberándola del tirano".[25]

La patria y la nación peruanas, desde la perspectiva de cierta sensibilidad plebeya republicana, empezaban a ligarse bajo las figuras de los líderes que habían conducido un proceso revolucionario y al mismo tiempo constituyente. Dichos conceptos ahora estaban asociados al imperativo de dar legitimidad a la derrota del régimen tiránico y corrupto de Echenique, como también a la emisión de un voto de confianza a los convencionalistas, quienes muy pronto se encargarían de abolir la esclavitud y la servidumbre indígena.

Desde Tacna, por esas mismas fechas y con motivo de celebrarse un aniversario más de la independencia, *El Correo Mercantil* publicaba un encendido petitorio, donde se ensayaba un audaz entrelazamiento histórico entre el establecimiento de la república y la revolución que acababa de concluir precisamente en 1855. Lo interesante del caso es que se trata de un pedido de amnistía en favor de los derrotados y dirigido a los convencionalistas, cuyas sesiones se habían inaugurado el 14 de julio. Es pertinente detenerse en este discurso por las relaciones que ahí se establecen entre el pasado y el futuro, entre patria y república. El periodista iniciaba su arenga reconociendo que la república se había conseguido gracias al "valor, la constancia, y la sublime abnegación de los caudillos de nuestra independencia"; por ello es que, al recordar aquel "día clásico de la Patria, aniversario de su fausta independencia", se destaca a "Bolívar, San Martín, Sucre, La Mar, Córdova". Ahora, sobre las cenizas de la cruenta guerra civil que había ensangrentado a la nación y consumidos sus recursos, y a sus hijos, le correspondía a los convencionalistas del 55 asumir una responsabilidad mayor: "Grande es vuestra misión, sublime vuestro destino. [...] Si os acordáis que sois peruanos, y de que tenéis deberes que cumplir respecto de la Patria". En efecto, para este locuaz y comedido periodista tacneño, les correspondía a los vencedores de La Palma y a los líderes de la revolución de la moralidad reinventar la patria: "dar el aire de la vida Republicana a dos millones de habitantes, y alcanzar las bendiciones



10

◄ Fig. 9. Anónimo. General Ramón Castilla, Presidente Constitucional del Perú, 1845. Congreso de la República del Perú.

▲ Fig. 10. Fajín presidencial del mariscal Ramón Castilla que fue usado durante su segundo periodo. Manufacturado en Ayacucho. Siglo XIX. Colección particular.



11

▲ Fig. 11. Fajín del presidente Ramón Castilla como libertador de la esclavitud. Colección particular.

de los Pueblos". Esta figura reiterativa, de una constante reiniciación republicana, da cuenta de una agencia pendiente y que emergía en situaciones límites. En tanto republicanos que habitaban el mismo territorio, luego de la guerra civil, había llegado la hora de la reconciliación, saludando "el aniversario de la Independencia con la ley de la amnistía"; la invocación no dejaba de evocar que, en esa conmemoración, la Convención Nacional refundaba la república. Esto no hacía sino recordar "el día clásico de la Patria". Una vez más, patria y república se fundaban sobre percepciones comunes que se elaboraban para hallar una salida al entrampamiento del violento proceso político y militar que agobiaba al país. El artículo conmemorativo de la independencia y de la apertura de las sesiones en la Convención Nacional concluía con la figura de una república doliente: "¿no sentís que crujen dolorosamente los huesos de la Patria y se estremecen sus entrañas cuando escucha el gemido de sus hijos?".[26] Casi la misma percepción que un republicano de viejo cuño como Juan Espinosa, soldado de las guerras independentistas, había formulado a la hora de definir el significado de la noción de patria: "hay mucho de heroísmo en esto; pero el premio es el martirio".[27]

Cuando la Convención Nacional fue clausurada, con la abolición de la Constitución que resultó de tal asamblea, quedó muy claro que dichas medidas eran la respuesta de una alianza de todas las fuerzas conservadoras y de los grupos de interés en la Iglesia, el Ejército, la alta burocracia y, sobre todo, la élite social y económica que había contemplado con espanto ese despertar revolucionario de los pueblos. Con el recuerdo fresco de estas jornadas, en junio de 1859, las calles de Lima y el Callao nuevamente fueron ganadas por columnas de trabajadores, jefes de taller, artesanos, sus ayudantes, y, entreveradas, las turbas urbanas siempre propensas a las expropiaciones, el robo y el despliegue de violencia. Las escenas registradas por José Silva Santisteban proyectan justamente ese mundo de efervescencia y desbordes sociales: "Acabamos de presenciar uno de esos terribles acontecimientos que conmueven hondamente las sociedades, y suelen producir el desbordamiento de las malas pasiones. Por primera vez, las pacificas poblaciones de Lima y Callao han sido teatro de luctuosas escenas, entremezcladas de sangre y exterminio; por primera vez las furias populares se han desencadenado en la capital del Perú; por primera vez se han levantado las masas en nombre del trabajo y de la protección de la industria nacional".[28]

Un actor y testigo clave de tal proceso fue el político liberal Benito Laso (1783-1862). Laso empezó a publicar una serie de artículos, a modo de entregas, en el diario *El Constitucional*, bajo el título de "El poder de la fuerza y el poder de la ley" y que constituye una de sus obras capitales para comprender y explicar los fundamentos teóricos de su liberalismo y la cepa republicana a la que se adscribe. En uno de sus textos finales, ensayaba amargamente un balance de la cultura política de su tiempo en los términos siguientes: "¡Cuándo llegará el día en que rectifiquemos nuestras ideas y nuestro lenguaje, y seamos verdaderos republicanos!".[29]



La república práctica-república de la verdad

En el "Manifiesto" que Manuel Pardo envió a miles de sus partidarios, en vísperas de las elecciones primarias del 15 de octubre de 1871, afloran las líneas maestras de una propuesta política que pretendió regresar a la promesa fundacional con la que iniciamos este ensayo y que, luego de la disidencia por parte del general Castilla, tanto reclamó Benito Laso. En el bienio 1871-1872, que marca el final de la república militarizada nutrida por los recursos guaneros, una coalición de propietarios, terratenientes y agricultores, maestros y artesanos de todo el territorio nacional apostó por institucionalizar la República del Perú. "Conciudadanos", anunció Pardo, "se acerca el momento en que la República entera en el mismo día y en la misma hora, va a expresar su opinión soberana sobre los destinos del Perú. Cada ciudadano tiene su parte en esta función augusta; debe cumplirla como se cumple un gran deber, con la convicción de lo que se hace; con la fe en los principios que se sostienen, con la ayuda del derecho que nos apoya, con la esperanza del triunfo que nos corresponde. En el desempeño de este sacerdocio, tened conciencia del poder que os da vuestro derecho, sin olvidar los deberes que os impone: respetar el ajeno y hacer respetar al vuestro, debe ser la consigna, porque esa es la base de toda sociedad civilizada".

Uno de los aportes más importantes de la Sociedad Independencia Electoral, que lleva al triunfo al primer presidente civil de nuestra historia, fue forzar a los peruanos a reflexionar públicamente en torno al valor del voto y la importancia que "el libre ejercicio del sufragio popular" debía tener para la consolidación del orden republicano. De esa manera se intentó modernizar la esfera pública, percibida como un lugar donde la participación política era significativa por los valores y símbolos republicanos que allí podían generarse. En un escenario electoral donde las relaciones políticas habían llegado a un nivel de mercantilización alarmante, en el que la rapidez de los acontecimientos había obviado el relato republicano, una de las tareas más urgentes de Pardo y sus seguidores fue dotar de sentido ideológico a ese patriotismo y republicanismo que, como muy bien nos lo recordó el epígrafe, ya parecían no significar absolutamente nada. La reacción del republicanismo de 1871 contra una palabra hueca y débil, por su ausencia de anclaje sociopolítico, es entendible si se tiene en consideración la evolución política peruana posterior a la independencia. Una secuencia de guerras civiles, jalonadas de pequeños paréntesis de paz, había consumido el capital económico y político del Perú.[30] La incapacidad de transformar la "comunidad retórica", que desde la esfera pública colaboró con la ruptura con España, en una "comunidad política" capaz de articular a los diversos grupos de interés en pugna, provocó la hegemonía de los caudillos militares.[31] La actitud pragmática que traslucen los escritos de Manuel Pardo evidencia su reacción contra la esterilidad de los dos ciclos doctrinarios. Una crítica aguda tanto a los liberales como a los conservadores, a los que se les había visto "cambiar de lenguaje y de bandera" hasta el punto que era difícil distinguir sus respectivas posturas "con mucha claridad".



12

▲ Fig. 12. Lámina 22 en los *Adefesios* (1855) de Williez. El libre ejercicio de la ciudadanía satirizado como una compraventa del voto indígena.

Un recorrido a la historia peruana mostraba, de acuerdo con Pardo, la trayectoria "desde la época en que cada partido presentaba en sus doctrinas la panacea" de todos los males "hasta los tiempos" en que se palpaba "la realización aterradora" y empezaba a desaparecer entre los peruanos "la esperanza". Partiendo de la constatación de que para la mayoría de aquellos "la constitución era letra muerta", el primer presidente economista del Perú se adentrará con paso firme por el territorio de la praxis. Dicho proceso partió de la premisa de que el ser humano debía ser construido de manera consciente y que sus contenidos tenían que ser obtenidos a través de la experiencia con el mundo material. La tarea ideológica de la Sociedad Independencia Electoral tuvo dos objetivos principales: el rescate del republicanismo y la resignificación de su vocabulario. Esto nos permite comprender la metáfora que fue el eslogan de la campaña: "La república práctica-república de la verdad". No solo portadora de una intencionalidad política y económica, que obviamente movía a los miembros de la SIE, sino que afirmaba la existencia de un imperativo moral –la búsqueda de la verdad– en un mundo construido sobre la corrupción y la mentira. Así, el nudo gordiano que debía cortarse en 1872 era político. La compleja empresa histórica en la que se embarcaron Pardo y sus seguidores consistió, de acuerdo con el candidato, en "el triunfo de una sociedad sobre su pasado: el de un pueblo sobre sí mismo".

Uno de los conceptos más relevantes en la discusión pública de 1871-1872 fue el de ciudadanía, cuya polisemia había determinado que dicho concepto careciera de valor. En uno de los discursos pronunciados durante la campaña, Pardo recordaba aquellas escenas tenebrosas en que se preparaba una solución violenta al problema de la elección popular; precisamente por aquellos individuos que a menudo no contaban con las cualidades que las leyes prescribían "para el ejercicio del sufragio". Si recordamos que la falsificación del voto era la característica principal de la cultura electoral guanera, resulta evidente que muchos de los participantes en las elecciones presidenciales y congresales no satisfacían las exigencias para ingresar en la "sociedad republicana" avizorada por Pardo. Porque la

república, al igual que cualquier otro conglomerado asociativo de tipo burgués, tenía requisitos de membresía (saber leer o escribir, ser jefes de taller, tener una propiedad rural o pagar alguna contribución al Tesoro Público) que, obviamente, no se estaban cumpliendo. La indiferencia de "los hombres laboriosos" –los verdaderos socios de la república– determinó que el sistema político peruano estuviera en manos de minorías insignificantes conformadas por "las oligarquías engendradas por las revoluciones", cuyo mecanismo para obtener el poder se caracterizaba por "las violencias del lenguaje y de los hechos".

La pedagogía republicana fue un elemento fundamental de la campaña de 1872. Ello se refleja en la temática de cada uno de los discursos pronunciados por Manuel Pardo entre abril de 1871 y marzo de 1872. Es importante anotar que dichos discursos circularon a lo largo y ancho del territorio nacional, no solo porque aparecían publicados en los periódicos limeños y provincianos, sino porque se repartían de manera sistemática entre sus seguidores. En el caso de Arequipa, por ejemplo, la activista barrial Hipólita Gutiérrez se encargó de publicar los discursos del candidato de la SIE en una imprenta de su ciudad y luego distribuyó tres mil de ellos en el Cuzco y dos mil en Puno. Manuel Hurtado cumplió igual misión en Chachapoyas. Todo esto muestra que la ideología republicana no se circunscribió a la dirigencia; aquella también se propuso conquistar las mentes y los corazones de todos los partidarios. Se "ha fundado una escuela política, se ha iniciado al pueblo en los misterios del gobierno propio [...] para que la voluntad de cada ciudadano sea debidamente utilizada en la fuerza motriz que da impulso a la nación". Esta "revolución política" en ideas y costumbres tenía un estilo diametralmente opuesto a las revueltas, las que conocían tan bien los peruanos. El cambio al que Pardo se refería, y cuyo objeto era "la realización de la República", no se había originado "en los cuerpos de guardia de los cuarteles", sino que se venía realizando en los corazones y en las ideas de los pueblos. La "práctica de la vida republicana" necesitaba de virtudes concretas: "la paciencia de la firmeza, la moderación de la fuerza, el empeño de la razón".

Un tema que, sin lugar a dudas, ocupó el interés, el tiempo y las energías del candidato de la SIE fue la construcción de una república práctica para el Perú de la era posguano. Trabajos recientes han abordado el nacionalismo económico y la vertiente integracionista que exhibió el pensamiento de Pardo. Con respecto a su apuesta ferrocarrilera, Paul Gootenberg ha analizado el interés que el joven economista y sus partidarios mostraron por la integración nacional y por el desarrollo industrial regional. Así, el proyecto del ferrocarril transandino empieza a ser percibido como una suerte de punto de encuentro entre Lima y las provincias. Sin embargo, los nexos propuestos no se circunscribieron a aspectos meramente económicos. La manera como fue organizada la campaña electoral, de pueblo en pueblo y de villa en villa, es una prueba irrebatible de la proyección nacional que tuvo la SIE.

Desde su debut político, la SIE buscó definirse por oposición a su rival paradigmático, el partido encabezado por el general Echenique. El general no solo era el representante de la falsificación y el fraude electoral sino que era el responsable directo del descrédito de la política como actividad decente por haber permitido el ingreso de las "plebes asalariadas", con dinero proveniente de la corrupción y del Estado, al escenario electoral. De este procedimiento, que provocó "la descompaginación social, política y económica de la República", los únicos beneficiarios fueron la aristocracia militar y sus aliados políticos de turno. En la reunión del Club 2 de Mayo, Tadeo Antay, dirigente de la SIE, describió a los seguidores del voluntarioso general puneño como "el partido avezado al desorden" y "encallecido en las intrigas". El oficial Simón Becerra comentaba desde el Cuzco cómo



13

▲ Fig. 13. Lámina 17 en los *Adefesios* (1855) de Williez. El presidente José Rufino Echenique perseguido por un montonero, busca asilo político en la embajada británica.

Echenique compraba a la "gente plebe más ruin con la plata y con el alcohol". En esta misma línea de análisis, una reunión de echeniquistas en Puquio fue descrita por José Federico Cáceres como conformada por "la plebe y algunos artesanos que no sabían leer y escribir, por consiguiente pertenecientes a un partido sin constitución". Resulta obvio que lo que pretendían Pardo y sus vanguardias era incorporar a los independientes, además de decentes, a su proyecto. El requisito fundamental –ser hombre de trabajo– estaba presente en la ley electoral aunque, como hemos visto anteriormente, no fue de ninguna manera acatado. El ciudadano republicano que la SIE imaginó para la época posguano, que obviamente debía ser de paz social y progreso, era un hombre de trabajo. Se consideraba al trabajo –generador del orden, la decencia, la disciplina, la educación, la moral y el autocontrol– como lo único que distraía a los revoltosos de "la simpatía" que profesaban por "la turbulencia y el descontento", que era "la gangrena de la nación".

Los antecedentes del pensamiento que caracterizó a la SIE pueden rastrearse en los años de la independencia, pero también pueden observarse en una serie de acontecimientos políticos que ocurrieron en el siglo XIX y que hemos subrayado en este ensayo. Por ejemplo, en el discurso que Domingo Elías pronunció en 1843 en el Palacio de Gobierno, el empresario iqueño señaló la necesidad que tenía el Perú de extender "la obra de la paz" con la finalidad de enrumbarse por "el sendero de las mejoras, de la justicia y de la prosperidad común", apuntando directamente a la necesidad de una "reforma radical" capaz de asentar "los derechos de los ciudadanos sobre las bases sólidas del sistema representativo". En el manifiesto de Francisco Quiroz luego de la derrota de Elías en las elecciones de 1850, el fundador del Club Progreso describió la responsabilidad directa que tenían los militares en la desorganización política que vivía el Perú.

Rodeados de la gloria que conquistaron en Junín y Ayacucho, los militares peruanos se habían reservado para sí todas las posiciones importantes y habían colocado a indivi-

duos cercanos a ellos en todas las esferas del poder. De esta manera, desconocieron que el "gobierno para llenar su fin" debía ser "esencialmente civil como la sociedad" que representaba. Este hecho "falseó desde su nacimiento a la verdadera república, que se avizoraba como democrática, transformando al Perú en una oligarquía de unos cuantos. En breve, dejando a las mayorías más que el papel [...] de las moles inertes destinadas a seguir el impulso" que, según Pardo, recibían de "elevadas regiones". A esas elevadas regiones fue donde justamente Pardo pretendió conducir a sus seguidores cuando les manifestó que "el nombre de un individuo, a quien se ha escogido de portaestandarte, nada significaría, si la sociedad no sintiera que realizaba un movimiento de ascenso de su moral política" que la llevaba "a las regiones de la verdad republicana, después de haberse visto sacudida largos años entre las ilusiones y las violencias" del fraude y la corrupción.

La revolución copernicana que, en los últimos años, se ha producido en el campo de la historia política latinoamericana está permitiendo que nos adentremos en el complejo tema de la corrupción y el fraude electoral y en el papel que ese binomio desempeñó en los procesos eleccionarios del siglo XIX. Martín Monsalve observa, para el caso peruano, que la violencia y la corrupción llegaron a convertirse en mecanismos integradores de grupos excluidos. No deja de tener razón. Sin embargo, la corrupción electoral que buscó remontar el civilismo republicano fue desde la calificación de las cartas de ciudadanía en las municipalidades hasta la de las actas electorales en el Congreso. Ese mecanismo sofisticado fue sistémico y elaborado con un claro objetivo: bloquear la llegada de la oposición al poder. Si bien no se puede negar que la toma del escenario electoral por parte de la plebe provocó "pánicos morales entre los decentes", la participación del pueblo en las elecciones, al menos hasta las de 1868, no le significó a aquel ni un aprendizaje ciudadano ni una mejora real de su situación social. Porque ¿de qué aprendizaje ciudadano estamos hablando en una sociedad en la que las relaciones políticas se habían mercantilizado de tal manera que el voto de un diputado tenía un precio exorbitante en el mercado (cien mil pesos en 1872), mientras que el de un vivador se reducía a una propina ínfima (una butifarra y un vaso de cerveza)? El análisis de la campaña electoral de 1872 permite corroborar un hecho más relevante respecto del tema del aprendizaje ciudadano vía la ilegalidad –al que hace alusión Irurozqui– y este estriba en que dicha tarea –que es eminentemente democrática, aunque a muchos no les guste la palabra y traten de negar su aplicación– se fue determinando en la lucha contra un sistema que impedía el ejercicio independiente del acto que definía al ciudadano e institucionalizaba a la república: la emisión libre del voto. La búsqueda de una salida a ese laberinto lleno de trampas fue lo que le permitió a la SIE aprender de una manera práctica y concreta que la participación política –y no la indiferencia– era el factor clave que los definía como ciudadanos de la República peruana.

En el "Manifiesto" que la SIE envió a sus afiliados el 16 de noviembre de 1871 y en la "Carta a los Colegios Electorales de la República", fechada el 31 de marzo de 1872, es posible analizar el ritmo que fue tomando la campaña a medida de que el gobierno dejaba de lado su aparente neutralidad y nombraba a Antonio Arenas como su candidato oficial. En una respuesta directa a las maniobras de Balta, la asociación comandada por Pardo recordó que era a "la nación" a la que le correspondía la designación de los que debían

componer "los poderes públicos" y, por eso, aquella necesitaba de la "más amplia libertad" para desempeñar esa importante tarea. Nadie, "a no ser la ley", podía determinar lo que ella debía hacer. Un proceso electoral era complejo y difícil debido a que afloraban todas las opiniones, salían a la luz todas las aspiraciones y los partidos políticos discutían sus respectivos principios. En esa "discusión provechosa en ese choque indispensable" se iba generando la opinión de la mayoría, la que, finalmente, se afiliaría al partido que representase sus ideas y sus aspiraciones o al que la hubiese convencido. La elección primaria continuaba (la asociación) era el ejercicio del sufragio popular, una manera de ir gestando el "trabajo preparatorio" mediante el cual se llevaba a cabo el "convencimiento" de la mayoría y su "adhesión a un principio". En todas las sociedades "basadas en un sistema representativo", la "formación de los partidos políticos" no era "la fortuita aglomeración de intereses sin cohesión y sin principios". Porque solo estos, junto con "las ideas", podían dar vida a esas entidades que, bajo diversas formas, aspiraban a "la seguridad y protección del derecho por el desarrollo de la libertad política y civil". En suma, a la construcción de una república cimentada en una representación ciudadana, basada en el trabajo, la ley y la producción.



14a

En el último mensaje de la Sociedad Independencia Electoral a los colegios electorales de todo el país se subrayó que "la grandeza" de sus funciones y "la majestad de sus deberes" resultaban claves para el "porvenir de la República". Los electores eran, en palabras de Manuel Pardo, "los fideicomisarios de la nación" y "nadie" tenía derecho a reemplazar "su conciencia al emitir" su sufragio. Del cumplimiento "firme y abnegado del deber" de cada elector dependía "la genuina y legítima expresión del pensamiento y la voluntad nacional". Era imprescindible que la nación supiera "de una vez, por todas" si tenía derecho o no "de elegir libremente su primer magistrado". Con este manifiesto, que es una de las piezas más elaboradas de pedagogía republicana producidas a las puertas de la Guerra del Pacífico, se culminó una campaña ideológica y política que colocó en la presidencia de la República al primer civil en la historia, desde que se proclamara la independencia.



Epílogo

La campaña electoral de 1871-1872 terminó con el asesinato del presidente saliente, el coronel José Balta, y la posterior persecución por las calles de Lima de sus verdugos, los hermanos Gutiérrez. Uno de ellos Tomás, secretario de Guerra, acabó asesinado y colgado, junto a dos de sus hermanos, en una de las torres de la catedral capitalina. La inauguración de la administración civilista (1872-1876) no fue fácil a pesar de los buenos deseos del convencionalista liberal José Simeón Tejeda, quien señaló que, en los cincuenta años que tenía el Perú de "nación independiente y soberana", era el "único" al que los pueblos habían elevado "al mando supremo sin el apoyo de las bayonetas". Por ello, el nuevo mandatario estaba "colocado a la cabeza de una época". Si uno revisa los periódicos de aquella difícil coyuntura, que el civilismo consideró fundacional, lo que queda claro es que sus miembros se sentían embarcados en la "sagrada" tarea histórica de cristalizar la república. ¿Lo lograron? Si consideramos la bancarrota fiscal, como producto del dispendio de los años de la prosperidad falaz, la insurrección en las provincias o el Tratado de Alianza Defensiva que nos llevó directamente a la Guerra del Pacífico, pareciera que no. Sin embargo, la creación de la Facultad de Ciencias Políticas y Administrativas en San Marcos, dirigida por el académico francés Pradier Foderé, el intento de una suerte de reforma educativa junto con la promoción de una obra monumental como era *El Perú* de Antonio Raimondi, entre una serie de iniciativas más, muestran la vigencia de la ecuación patria-república como generadora de institucionalidad y de identidad colectiva. El asesinato de Pardo, al inicio de su gestión como presidente del Senado (1878), por un sargento ayacuchano que lo percibió como un empresario adinerado que amenazaba, debido a la reforma militar que promocionaba, sus posibilidades de movilidad social, a la vez que los gritos de "¡Mueran los ricos, muera la argolla!" en vísperas de la Guerra del Pacífico, revelan los dilemas sociales irresueltos de una república resquebrajada y dividida que un conflicto internacional golpearía y, además, resignificaría de manera radical.

◄ Fig. 14. a. b. Héctor F. Varela, *Revolución de Lima*. *Reseña de los acontecimientos de Julio*. Grabados hechos especialmente para esta publicación por Emilio Castelar. París, 1872.

a. "La República llorando las desgracias acaecidas en el Perú a nombre de su bandera".

b. "Marceliano Gutiérrez arrastrado desde la estación del ferrocarril hasta la Plaza de Armas".



1



La “estupenda catástrofe”: *Los Funerales de Atahualpa* de Luis Montero

Roberto Amigo

Francisco Paula de Mendoza, en el *Manual del pintor de historia,* luego de indicar cómo construir las figuras explica que “debe meditarse mucho sobre la lección del asunto para que tenga interés, y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia, que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea: porque por bien ejecutado que esté, porque si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra”.[1] Así, descontado el aprendizaje técnico que permite concretar una pintura de historia –cuyo logro era el parámetro del oficio del pintor decimonónico–, la elección del asunto era el primer desafío; un error en la decisión sobre qué representar podía conducir a malgastar el esfuerzo, a veces de años, en la elaboración de la gran máquina pictórica. Para que el público no se enfrentase con dificultades en la comprensión, lo mejor era optar por una fuente literaria ampliamente difundida. Por ello, Luis Montero (Piura, 1826–El Callao, 1869), según los comentaristas de su tiempo, seleccionó el asunto de *Los funerales de Atahualpa* (figs. 1, 2) en *Historia de la conquista del Perú* de William H. Prescott; desde su publicación en 1847, este libro había tenido varias ediciones en español, aunque con un éxito menor que el de *Historia de la conquista de México* (1843).

La principal fortuna crítica la obtuvo durante el viaje de exhibición, luego de su presentación en el taller florentino en abril de 1867, con escalas en Río de Janeiro en agosto, en Montevideo en noviembre y después en Buenos Aires hasta fines de febrero de 1868; más que en su celebrada llegada a Lima para convertirse rápidamente en la “pintura nacional” desde su exposición en septiembre en la Escuela Nacional.[2] Cada comentarista daba gala de su saber, más histórico que artístico, sumando fuentes documentales, pero siempre con la referencia central del relato de Prescott:





El cuerpo del Inca permaneció en el sitio de la ejecución toda la noche. A la mañana siguiente le trasladaron a la Iglesia de San Francisco, donde se celebraron sus exequias con gran solemnidad. Pizarro y los principales caballeros asistieron de luto, y las tropas escucharon con devota atención el oficio de difuntos, que celebró el padre Valverde. Interrumpieron la ceremonia muchos gritos y sollozos que se oyeron a las puertas de la Iglesia, las cuales abriéndose de repente, dieron entrada a un gran número de indias esposas y hermanas del difunto, que invadiendo la gran nave, rodearon al cuerpo diciendo, que no era aquel el modo de celebrar los funerales de un Inca, y declaran su intención de sacrificarse sobre su tumba y acompañarle al país de los espíritus. Los circunstantes ofendidos de ese loco proceder manifestaron a las invasoras que Atahualpa había muerto cristiano, y que el Dios de los cristianos aborrecía de tales sacrificios. Después las intimaron que se saliesen de la Iglesia, y muchas de ellas al retirarse se suicidaron con la vana esperanza de acompañar a su amado señor en las brillantes mansiones del Sol.[3]

Páginas 194 y 195:
◄ Fig.1. Detalle de *Los funerales de Atahualpa.*

Páginas 196 y 197:
◄ Fig. 2. Luis Montero. *Los funerales de Atahualpa*, 1867. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino en custodia en el Museo de Arte de Lima.

▼ Fig. 3. Ghirlandaio (Domenico di Tommaso Bigordi). *Historias de San Francisco de Asís: El funeral de San Francisco*, fresco, 1486. Capilla Sassetti, Basílica de Santa Trinita, Florencia.

► Fig 4. Giuseppe Bezzuoli. *Lorenzino de Medici asesinado en Piazza dei Santi Giovanni e Paolo a Venecia*, 1840. Museo Civico, Pistoia.

Se encuentran en este párrafo todos los elementos narrativos necesarios: el lugar preciso –la iglesia franciscana en Cajamarca–, los personajes históricos y la acción. Al inicio del párrafo sobresale la mención al “cuerpo del Inca”; se subraya la presencia de Pizarro vestido de luto y de Valverde como oficiante de la ceremonia. Del mismo modo, también se indican los colectivos, indispensables para realizar los grupos secundarios: las tropas españolas y las indias hermanas y esposas. Prescott como fuente literaria para una pintura tenía la ventaja de su difusión global durante veinte años, pero debemos considerar otro texto relevante tanto para el pintor como para el público peruano, ya que pueden encontrarse ciertas huellas del mismo en la escena pictórica. Luis Montero emprendió su tercer viaje a Florencia en junio de 1861, el mismo año que el liberal español Sebastián Lorente, radicado en Lima, publicó *Historia de la conquista del Perú* (precedido el año anterior por la edición de *Historia antigua del Perú*). Además, en 1866 Lorente dio a luz el texto escolar *Historia del Perú.* De esta manera, el terreno didáctico para *Los funerales de Atahualpa* se desarrollaba a la par de la realización de la misma pintura; el gran espectáculo que implicaba su exhibición contaba ya con la explicación local de la escena. El fragmento de Lorente, en el primer libro arriba indicado, presenta mayor dramatismo que el del norteamericano Prescott:



Aterrados los indios con el horrible espectáculo del hijo de Huaina Capac, muerto en el patíbulo, se arrojaron al suelo como si estuvieren embriagados. Se vieron entre ellos extremos de dolor y desconsuelo que sería imposible describir. A la mañana siguiente, mientras se celebraban en la iglesia de San Francisco los funerales de Atahualpa, sus hermanas y favoritas entraron de tropel al templo, gritando que no eran esos los honores correspondientes al augusto difunto, y principiaron a darse la muerte entre furiosos lamentos.

> *Aunque se trató de contenerlas con reflexiones cristianas y aunque fueron detenidas a tiempo por los soldados, se ahorcó un gran número para tener la dicha de servir al Inca en las mansiones del Sol; a falta de cordeles, hubo quienes formaran el lazo fatal con sus propios cabellos. En todo el imperio se mataron también muchos, unos pensando servir a Atahualpa en otro mundo mejor, otros aterrados por la estupenda catástrofe que parecía anunciar males insoportables.*[4]



4

En la pintura de historia, la representación de funerales ocupa un lugar cuantitativamente menor que los últimos momentos del héroe, *exemplum virtutis* por excelencia. En las exequias también se desplaza la ejemplaridad a la expresión del dolor y la afirmación de la lealtad de la familia, amigos o discípulos. Desde entonces, ambos temas –la muerte y los funerales– se encuentran relacionados a partir la común lamentación ante el cadáver, secularización de la lamentación cristiana. En este caso, la pintura debe relacionarse con la iconografía de los funerales regios. Al respecto, Montero toma la decisión de vestir el cadáver con ropajes y atributos del Inca, a diferencia de los monarcas españoles que se enterraban con el hábito de la orden religiosa, como fue costumbre hasta Felipe IV. Atahualpa, aun muerto cristiano, no ha dejado de ser un prisionero: tiene puestos los grilletes de su cautiverio. Miró Quesada subraya con acierto que el Inca en la pintura es secuestrado por los sacerdotes.[5]

El artista, radicado nuevamente en Florencia desde 1861, tuvo a su disposición ejemplos iconográficos y compositivos para desarrollar el asunto elegido, desde el Renacimiento hasta las diversas pinturas de historia de la Exposición Nacional, llevada a cabo en el otoño de ese año, como celebración de la unificación en el reino de Italia. Como ha señalado Ricardo Kusunoki, Montero presenta la “dependencia de un constante reentrenamiento en Europa”.[6] La primera atención puede haberla dirigido al fresco de Domenico Ghirlandaio *Las exequias de San Francisco* para la capilla Sassetti (1486), en la Basílica di Santa Trinità, (fig. 3) tanto para el registro de expresiones como para la relación entre figuras secundarias; más que el modelo previo de la capilla Bardi de Giotto en Santa Croce. En cuanto a los ejemplos contemporáneos no se trata de mera influencia. Montero formó parte de la renovación de la pintura de historia desde el desarrollo del naturalismo objetivo y el despliegue teatral de la composición. La intención verista de sus figuras no llega al dominante patetismo de Paul Delaroche porque perdura la formación recibida en los años cuarenta, cuando la lectura del pasado del purismo nazareno estaba vigente, en particular en las obras de Luigi Mussini, sólida referencia para los estudiantes de la Academia. Montero estudió con Benedetto Servolini y Giuseppe Bezzuoli. En algunas figuras de *Los funerales* puede encontrarse el resultado de tener como maestro a Bezzuoli, si se comparan con las de *El asesinato de Lorenzino de Medicis* (1840, Museo Civico, Pistoia). (fig. 4)



▲ Fig 5. Stefano Ussi. *Expulsión del Duque de Atenas*, 1860. Óleo sobre tela, 316 x 447 cm. Galeria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Florencia.

▶ Fig. 6. Atahualpa (?) Suplicando piedad a Pizarro. Aguafuerte de A.C.F. Villerey según N. Vallain. Vallain, Nanine, activo 1787-1810. Fecha [¿entre 1790 y 1799?].

▶ Fig. 7. Choubard (gr.). Chasselat, Charles-Abraham (dib.) *Ataliba recibiendo los últimos abrazos de su familia.* *URL http://ceres.mcu.es*

Montero encaró el desafío de la gran máquina pictórica sin ensayos previos en el tema histórico, pues las pinturas religiosas (*Lot y sus hijas*, *Magdalena*, entre otras) no lo ejercitaron en la relación de grupos secundarios con el principal, ni en resolver una escena que demandaba numerosas figuras. Es decir, que dominó este problema central de la composición histórica en el mismo proceso de *Los funerales*, cuya factura abarca desde la segunda mitad de 1861 hasta abril de 1867. Aunque ese lapso incluye las necesarias investigaciones y consultas a historiadores, permite suponer un trabajo discontinuo en la pintura. No se conocen estudios previos, pero Juan Manuel Blanes afirmaba en 1866 poseer un boceto, que solo puede haber sido ejecutado antes de abril de 1864, cuando el artista uruguayo regresó a Montevideo desde Florencia.[7] Este boceto, de paradero desconocido, tal vez era de invención, esbozo rápido de la idea del asunto, habitual en la pintura de historia italiana, más que un planteamiento preciso del futuro lienzo. Para el rostro del Inca, como ha revelado Natalia Majluf, el hallazgo más notable sobre la ejecución de la pintura, utilizó el retrato mortuorio del dibujante arequipeño Palemón Tinajeros, fallecido en Florencia en los primeros meses de 1865.[8] Podemos suponer, entonces, que el rostro del Inca fue una de las últimas decisiones del artista sobre la pintura.

Montero, previamente, había explorado el género histórico de caballete, costumbrismo de anécdota literaria, con *La juventud de Metastasio*, asunto agradable para el aficionado a la ópera, y "la escena en que el célebre pintor Lippi hubo de robarse a una monja", probablemente inspirada en la pintura de Delaroche (1822, Musée Magnin, Dijon). La influencia del artista francés en Florencia, más allá de su estadía en la península, se sostuvo en la permanencia de obras principales en la colección del conde Anatole Demidoff en la villa San Donato: *Cromwell y Carlos I* (1831, Musée des Beaux-arts, Nimes), *La ejecución de Lady Jane Grey* (1833, National Gallery, Londres) y *Lord Strafford* (1836, colección privada).[9] Nada más

distante de *Los funerales* que la célebre *Cromwell*, aunque transite el mismo tema. El lienzo de Montero, afirmado en las convenciones de la pintura de historia, actúa como una caja escénica que obliga a la distancia del espectador como lector; en la pintura de Delaroche la inclusión virtual en el espacio pictórico permite participar en la intimidad de la observación del cadáver por el regicida. Desde ya, las marcas efectistas del patetismo y verismo de Delaroche eran un bagaje común tres décadas después; en Italia su carácter renovador fue sostenido con la prédica de artistas como Domenico Morelli. Por otro lado, Montero se mantuvo distante de la renovación formal de los *macchiaioli*, contemporánea a la realización de *Los funerales*; sin embargo, el naturalismo objetivo –sin huellas del hacer y de la subjetividad del artista para priorizar la representación de la idea– era una opción estilística moderna para expresar la verdad de la naturaleza, más aun si esta era histórica. La sensibilidad del piurano era ajena al paisaje donde se desarrollaban las búsquedas formales sostenidas en la percepción de la luz, en la pintura al aire libre.

Se ha señalado como modelo compositivo próximo la pintura de Stefano Ussi *La expulsión del Duque de Atenas de Florencia* (1862, Galleria d'Arte Moderna, Florencia),[10] (fig. 5) tanto por la semejanza en la composición de grupos dentro de la representación de un espacio arquitectónico cerrado, como por el historicismo pictórico para resolver las figuras con carácter, el controlado cromatismo; más elementos comunes que potencian las semejanzas formales, como el estandarte y las alabardas de los militares, que implican una indagación común en las fuentes.



6

El tema obligaba al artista académico a considerar los antecedentes iconográficos, y Montero en su elección revela originalidad y astucia para recortar un párrafo literario secundario de un episodio histórico que solo a partir de la propia pintura se constituye como central en el transcurso de la historia del Perú; cuando el cautiverio y suplicio del Inca eran dominantes desde la temprana representación de Theodor de Bry hasta el tardío *El rescate de Atahualpa* de Carlos Baca Flor, con acercamientos singulares en el trayecto iconográfico como *Atahualpa rogando a Pizarro* de la jacobina Nanine Vallain, grabado por A. Villerey. (fig. 6). Desde fines del siglo XVIII, la gran pintura de historia apelaba al pasado grecorromano para pensar el presente. La Ilustración había convertido a los sujetos homéricos en héroes accesibles y enseñado a representar con nobleza los sentimientos ante la muerte ejemplar, del mismo modo que la historia de Roma era un reservorio inagotable para el símil. Para un sudamericano ilustrado ese pasado clásico era el tiempo incaico, recuperado por el discurso emancipador criollo; incluso con la presencia interpelante de las poblaciones indígenas, que se observaban desde las teorías circulantes sobre la decadencia de



7

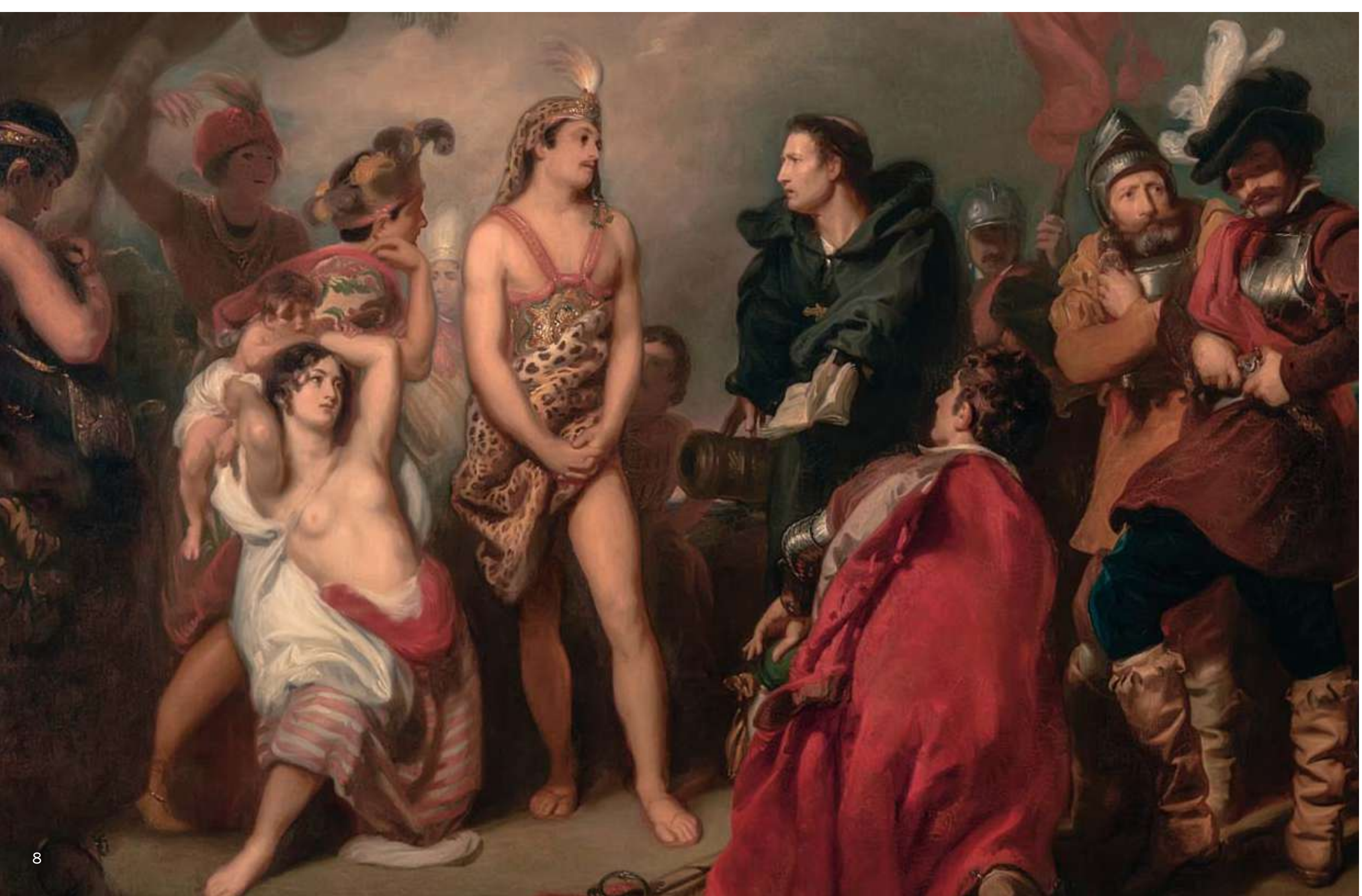
▼ Fig. 8. Henry Perronet Briggs. *La primera entrevista entre españoles y peruanos*, 1827. Óleo sobre tela, 144.8 x 195.6 cm. Tate Gallery, Londres.

► Fig. 9. Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. *Caupolicán prisionero y Fresia*, 1859. Óleo sobre tela, 226.5 x 281 cm. Colección Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca.

► Fig. 10. Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. *La captura de Caupolicán*, 1854. Óleo sobre tela, 297 x 386 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.

la raza. Majluf indica con acierto que los antecedentes de la pintura deben hallarse en la sensibilidad criolla; más que en los antecedentes visuales, en la filiación con la tradición dramática local.[11] También en más de un siglo de representación teatral europea, revitalizada por el impacto de Prescott para el despliegue de Pizarro y Atahualpa como personajes dramáticos, a la par de los constantes "Alzira" de Voltaire y "Alonso y Cora" de Marmontel, de mayor carga moralizante.[12] Las representaciones inspiraron nuevas ilustraciones para el célebre libro de Marmontel, con el interés agregado de su circulación autónoma, como los seis dibujos de Charles-Abraham Chasselat, grabados por Choubard, hacia 1820, entre los cuales sobresale el de *Ataliba recibiendo los últimos abrazos de su familia* (fig. 7). El último Inca, bajo la mirada de Pizarro, se encuentra sedente rodeado por el afecto dolido de las mujeres y los niños, y destaca el erotismo de la esposa que extiende sus brazos y es consolada por Atahualpa; en una edición posterior, coloreada, fueron vestidos esos pechos desnudos.

Atahualpa es una figura que posee el destino trágico, caro al romanticismo. En ese sentido, Montero completa la secuencia narrativa, probablemente sin saberlo, de Henry Perronet Briggs y su obra *La primera entrevista entre peruanos y españoles* (1827) (fig. 8) y de John Everett Millais y su *Pizarro capturando al Inca* (1846).[13] La adaptación inglesa de la tragedia *Los españoles en el Perú o la muerte de Rolla* de August von Kotzebue "explica en parte la aparición del tema de los incas y la conquista española en el arte británico [...] es improbable que la imagen del cuadro pionero de Perronet haya circulado en América, pero una minuciosa descripción de la obra, publicada en el *Repertorio Americano* –entonces una de las revistas más difundidas en lengua española–, hace posible imaginar que la sola noticia de la existencia del cuadro haya podido generar en la región una inquietud por la representación de la historia americana".[14] Seguramente, Montero no conoció la pintura



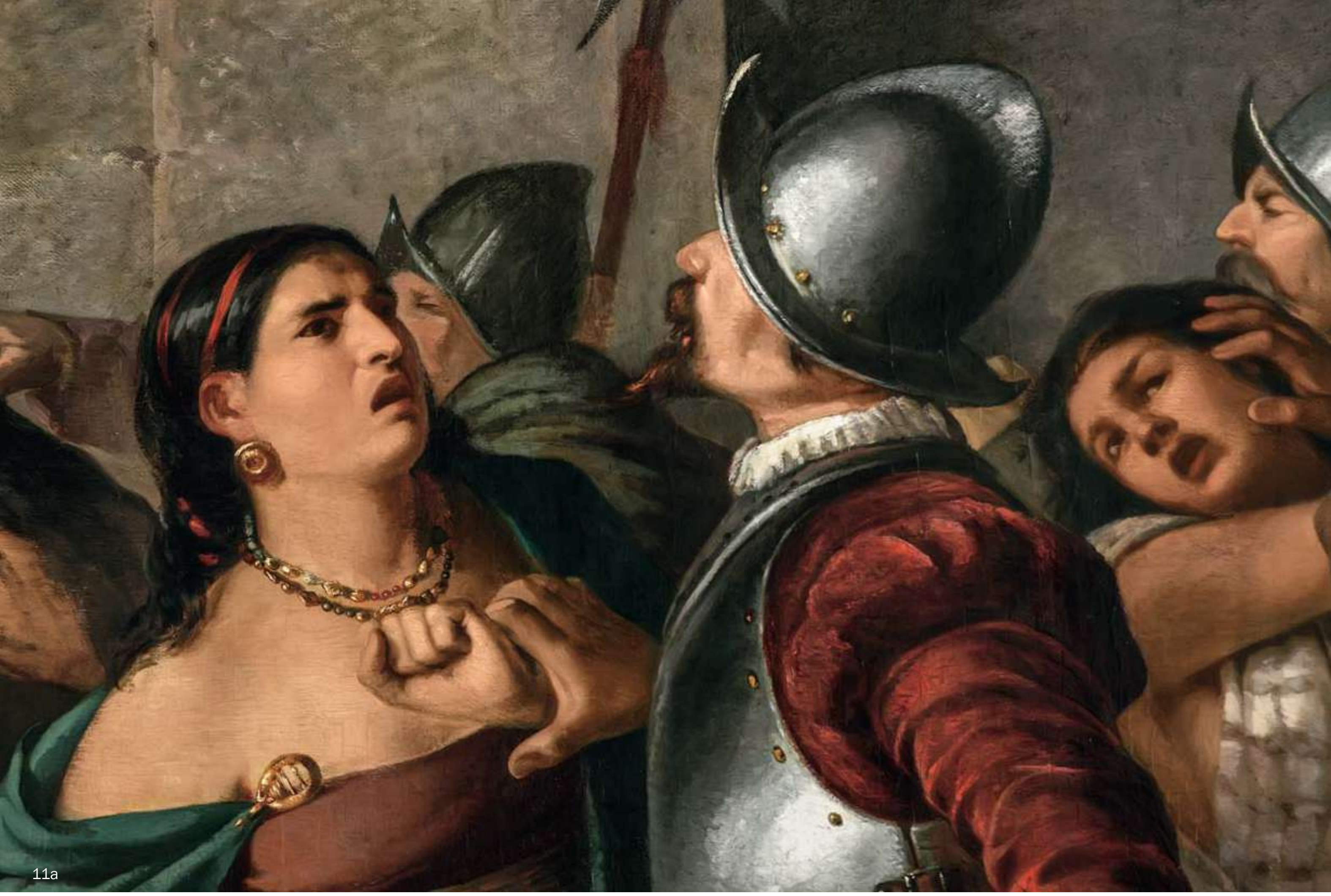


9



10

chilena de Raymond Q. Monvoisin, *La captura de Caupolicán*, (fig. 10) realizada en Chile con su taller en 1854, pero puede haber tenido noticia de *Caupolicán prisionero y Fresia*, (fig. 9) expuesta en el salón de París en 1859. Ambas representan una escena del poema épico *La araucana* de Alonso de Ercilla, sobre la conquista


11a


11b





◄ Figs. 11. a.b. Luis Montero. (detalle). *Los funerales de Atahualpa*, 1867.

◄ Fig. 12. Jacques-Louis David. *Los lictores llevan los cuerpos de sus hijos a Bruto*, 1789. Óleo sobre tela, 323 x 422 cm. Museo del Louvre.

◄ Fig. 13. Jacques-Louis David. *El dolor y los lamentos de Andrómaca sobre el cuerpo de Héctor*, 1783. Óleo sobre tela, 275 x 203 cm, Museo de Louvre.

Páginas siguientes:
► Fig. 14. Luis Montero. (detalle). *Los funerales de Atahualpa*, 1867.



de Chile. Montero puede haber conocido la obra tardía de Monvoisin por las referencias de Ignacio Merino, próximo al artista francés en el paso de este por Lima en 1847. Sin duda, se trata del principal antecedente iconográfico regional para *Los funerales*: ambas pinturas representan el cautiverio y muerte de los líderes nativos, Caupolicán y Atahualpa, y la consecuente reacción de sus mujeres.

Montero debía expresar las emociones ante el cadáver. Los ejemplos más célebres en la pintura de historia remitían a Jacques-Louis David, tanto en *El dolor y los lamentos de Andrómaca sobre el cuerpo de Héctor* (1793) (fig. 13) como en la anterior *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos* (1789).(fig. 12) La contención de Bruto –da la espalda a los cadáveres de sus hijos a los que ha mandado a ejecu-







▲ Fig. 15. Paul Delaroche. *El asesinato del duque de Guisa*, 1834. Óleo sobre lienzo, tela, 57 x 98 cm. Museo Condé.

► Figs. 16. a.b.c. Luis Montero (detalles). *Los funerales de Atahualpa*, 1867.

tar– es la del hombre que ha cumplido con la razón de estado (cuestión que puede aplicarse a Pizarro) y contrasta con el dolor de las mujeres. (fig. 14).

Los funerales reitera la división compositiva en dos mitades, que también utilizó Delaroche en *El asesinato del Duque de Guisa*, (fig. 15) para dar cuenta de esas emociones distintas.

La relación se establece entre Pizarro –de luto, lleva espada, puesta en diagonal hacia el grillete– y el cadáver, ambos de perfil, pero también con Valverde de frente. El estandarte negro, con calavera coronada y tibias cruzadas, se encuentra alzado entre Atahualpa y Pizarro, quien se ha levantado de la silla ante la irrupción de las mujeres. La ubicación y la expresión de este último implica la meditación sobre la muerte indicada en el pendón fúnebre, premonición sobre su destino trágico que el espectador ilustrado conoce.[15] En segundo plano, a sus espaldas, están dos españoles que conversan; el de coraza parece a punto de llevar su mano a la espada (fueron identificados como Almagro y uno de los hermanos de Pizarro).[16] Ajenos a lo que ocurre en el templo, anuncian al espectador la guerra civil por el poder entre los conquistadores. (figs. 16a, b, c)





16a



16b



16c

▲ Fig. 17. José Maea (dib.) Rafael Esteve Vilella (grab.). *Francisco Pizarro*, 1791. Grabado al buril, 44 x 29,5 cm Imprenta Real de Madrid. Museo Histórico Nacional, Bs. As.

► Fig. 18. *Pizarro*. En Le Magasin Pittoresque, septiembre de 1854. Ernest Charton. Colección Carderera 97 x 160 mm. Biblioteca Nacional de España.

► Fig. 19. Paul Delaroche; Louis Pierre Henriquel-Dupont (grab.) *Lord Strafford*, 1840, aguafuerte sobre papel, 56.8 x 70.8 cm.



17





19

Para los personajes históricos, su fisonomía y ropajes, era necesario adquirir la documentación necesaria. La edición en español de Prescott se ilustra con el retrato de Pizarro, simplificado del grabado de Rafael Esteve Vilella, dibujado por José Maea, de 1791.[17] (fig. 17) Las ediciones de Prescott de Londres y Nueva York presentan distintos retratos y nos interesa el de la última por su similitud con el realizado por Ernest Charton para *Le Magasin Pittoresque* de septiembre de 1854, cuyo modelo fue "el retrato auténtico" conservado en el Museo de Lima.[18] (fig. 18) Esta imagen se convierte en una pieza relevante por encontrarse la página recortada de la revista en la colección del erudito pintor español Valentín Carderera y Solano, consultado por Montero. El excomulgado sacerdote liberal Francisco de Paula González Vigil, director de la Biblioteca Nacional, envió al artista retratos de Valverde y Pizarro desde Lima, "sabedor del pensamiento del artista", como menciona Vicente Quesada. Más allá de estas referencias eruditas, la formal se encuentra en el mencionado *Lord Strafford* de Delaroche, difundido por el grabado de Louis Dupont de 1840. (fig. 19)

En la publicación popular de Prescott por Gaspar y Roig, primera edición en 1851, no se encuentra ilustración de los funerales del Inca, solo del trayecto al suplicio con el padre Valverde a su lado y la cruz en alto para su conversión,[19] seguido por el trofeo de sus vestimentas y atributos con el cadalso en el fondo, que replica el de las armas de Pizarro de la portada. (fig. 20) En 1852, en Montevideo, Erminio Bettinotti, posiblemente inspirado por la difusión del volumen de Prescott, realizó un dibujo a tinta con los retratos de Pizarro y Atahualpa para una litografía con arquitectura de

fondo.[20] (fig. 21) Es probable que Montero haya consultado a los historiadores sobre el rostro de Atahualpa, al igual que para los de Pizarro y Valverde. Además de la presencia en las "genealogías", sobresale el dibujo de Claude Vignon de *Atabalipa, Roi du Pérou*, grabado por Jérôme David para la publicación *Bustes de Philosophes et de rois, ca*. 1634-1637, editada por François Langlois. (fig. 22) Este retrato tiene como modelo el de André Thevet, de 1584, pero la fuerza de esta imagen, en particular en los brazos cruzados, se ha convertido en Vignon en una imagen doliente, mortuoria. No dudaríamos en vincular este grabado con *Los funerales,* pero debe descartarse ante la certeza de que el modelo ha sido el cadáver de un amigo: "Con la elección de Tinajeros como modelo, Montero parecía trastocar un prejuicio central de los discursos del nacionalismo criollo, aquel que planteaba una brecha casi insalvable entre el glorioso pasado precolombino y la decadencia del pasado indígena."[21] Lo racial no se resuelve en el Inca desde un pasado documentado sino desde la observación del tipo étnico presente; se encuentra desplazado de una posición central, pero lleva hacia el rostro del indio la dinámica de la acción representada.

La columna de la composición es el dominico fray Vicente de Valverde, luego obispo del Cuzco, que agita el aspersorio de escobilla sobre la mujer echada en el solado, como si llevara a cabo un exorcismo con agua bendita, símbolo sacramental cuyo poder es alejar al demonio y atraer la gracia. López percibió esta escena con claridad: "Valverde de pie, retratado al natural, con el rostro tétrico y bárbaro que condice con

▼ Fig. 20. Prescott, William Hickling, *Historia de la Conquista del Perú*, Ed. Gaspar y Roig, 1853.

► Fig. 21. Erminio Betinotti. *Pizarro y Atahualpa*, 1852. Tinta sobre papel. Museo Histórico Nacional Montevideo.

► Fig. 22. Jerôme David (gr). Claude Vignon François Langlois (ed.). *Atabalipa, rey del Perú, Bustos de filósofos y reyes*, 1634-37.



sus hechos, vestido con la capa negra de las exequias, ha suspendido el rezo y las ceremonias cabalísticas que hacía sobre el cadáver, para arrojar el agua de los exorcismos sobre aquella huérfana que a los ojos del fraile airado no es más que una vil endemoniada”.[22] Además, a sus espaldas otro fraile que lleva el acetre portátil impide avanzar a “Pagya” hacia el cadáver de un ajusticiado, por lo tanto vigilado para evitar su uso en los maleficios. La asociación entre la Orden de Santo Domingo con la Inquisición y la persecución de la brujería era actual por la publicación en 1863 del documentado y, a la vez, ficcional *Anales de la Inquisición en Lima* de Ricardo Palma. El Tribunal del Santo Oficio se estableció en Lima en 1570, pero los liberales decimonónicos tenían bien presente el establecido por la restauración de Fernando VII. Además, *La Revista de Buenos Aires* publicó el texto del tradicionalista peruano en los meses de 1867, coincidentes con la repercusión del lienzo de Montero en el Río de la Plata. La imagen de los frailes para los liberales –más aún si eran masones de convicción– bien se expresa en las palabras de Palma, no exentas de sarcasmo, puestas en la voz de la célebre Ángela Carranza: “que habiendo ido al infierno vio a los demonios vestidos de frailes domínicos, y el Señor la explicó que los diablos usaban ese hábito, porque los dominicos fueron los primeros que macularon a María con la culpa original y porque siendo inquisidores estaban todos condenados”.[23] El anticlericalismo de algunos de los comentaristas de la pintura es radical (Vicente F. López en Montevideo, “Huascar” y Adolphe Hubert en la prensa de Rio de Janeiro), pero no puede trasladarse al pintor la posición de los escritores.



21



22

Otro fraile ocupa una posición destacada, ya que se encuentra con el libro sagrado sobre el cuerpo del Inca. Esta exacta ubicación para las Escrituras asocia el funeral con el acto clave de la legitimación de la conquista, el rito de requerimiento. Como señala Estenssoro al estudiar la iconografía temprana del Inca y este episodio: “El futuro quedaba suspendido de un instante, del gesto de un solo hombre que, más que el desencadenante de la ira de los conquistadores, debía significar su pérdida de legitimidad y su destitución. Para apoderarse de su autoridad era sin embargo necesario reconocer tras él una unidad política, que quedaba por definir bajo el nombre de Perú, y hallar en Atahualpa al depositario de una soberanía que permitiera asegurar por sí solo una *traslado imperii* análoga a la que Cortés había obtenido, por medios muy distintos, de Moctezuma.”[24]

La traducción en español -que suponemos fue la consultada por el artista- se distancia de la descripción objetiva de Prescott, su principal característica narrativa: el hispanista utilizó para describir la acción de las mujeres la expresión “*frantic behavior*”, pero el traductor optó por “loco proceder” en lugar del más literal “comportamiento frenético”. La fuente histórica de Prescott era el manuscrito *Noticia del*



▲ Fig. 23. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri). *La captura de Sansón por los filisteos,* 1619. tela, 191.1 x 236.9 cm. The Metropolitan Museum of Art.

► Fig. 24. Luis Montero. *Matanza de los inocentes*, circa 1850. Óleo sobre tela, 204 x 142 cm. Banco de Crédito del Perú, Lima.

Perú de Miguel de Estete (el fragmento correspondiente fue incluido como apéndice, fácilmente accesible para Montero).[25] Según este cronista, "acaeció la cosa más extraña que se ha visto en el mundo, que yo vi por mis ojos".[26] Así, para los lectores del mundo hispano, el proceder de las mujeres del Inca se entendía como locura cuando para Prescott se trataba de furia y para De Estete de una actitud extraña. La locura de las mujeres durante una ceremonia religiosa podía considerarse como prueba de la posesión demoniaca, a fin de cuentas ellas hablaban una lengua rara, aspiraban al sacrificio humano y develaban una cercanía con lo oculto. ¿Debemos considerar las figuras femeninas de Montero como representación de mujeres poseídas? No es distante su gestualidad de la iconografía del poseso, en particular la secuencia del primer plano, desde la expresión desorbitada hasta la calma del cuerpo femenino en el piso de la iglesia, con sus manos entrelazadas hacia lo alto. Al respecto, el católico Santiago Estrada –su comentario fue acompañado por una litografía de *Los funerales*, invertida– realizó el análisis sobre las fases del dolor de la mujer, visto como la secuencia que va desde el llanto hasta la lucha. La figura "que se revuelca en el polvo" es la representación del "dolor salvaje, el dolor de la naturaleza irreflexivo y sin consuelo". La esposa dolorida "es una víctima del amor original", carente del punto de apoyo espiritual de la religión.[27]

Uno de los detalles más dramáticos de la pintura se refiere al cabello de las mujeres, cuestión mencionada en el libro arriba mencionado del masón Lorente. Un soldado tira del pelo a la mujer del primer plano, con tal violencia que rompe el collar, mientras sujeta por la muñeca a otra que ingresa con su hijo. El niño (en la retórica visual representa el futuro), atemorizado, no observa lo que ocurre, solo desea huir del templo. A su lado, con el cuerpo tan doblado que apoya la cabeza en la rodilla, otra mujer deja

caer su cabellera suelta. Montero coloca sobre esta cabeza la mano extendida de otro soldado cuyo rostro expresa el esfuerzo y el pánico por detener su sacrificio, mientras rodea con el otro brazo a la figura femenina principal. En el segundo plano, en el espacio triangular que se abre al inclinar los cuerpos en distintas direcciones, el pintor ejecuta un nudo de brazos y manos en pugna, desafío plástico que trae el recuerdo del Guercino y *La captura de Sansón por los filisteos* (1619, The Metropolitan Museum of Art). (fig. 23) El mismo Montero había realizado una escena de enfrentamiento entre figuras masculina y femenina en la temprana *Matanza de los inocentes*, (fig. 24) que antecede a la afamada de Antonio Puccinelli de 1852; ambas señalan la circulación de los modelos del seiscientos en el siglo XIX (Poussin, Reni, etc.).



La principal característica moderna de la representación de *Los funerales* es el desplazamiento de la figura del héroe a la idea de "pueblo", que es factible considerar alegorizado en el dolor de las mujeres; aspecto acorde con la historia moderna que no se ceñía únicamente a las acciones de los grandes hombres para dar cuenta de la vida y las costumbres. La hermenéutica historicista no implica negar la apertura alegórica, aunque es mitigada por el objetivo de reconstruir el contexto original desde la inicial interpretación del texto histórico. En la asociación compositiva entre el "pueblo" y el monarca muerto –imagen congelada del pasado– radica la posibilidad abierta de constituirse como pintura nacional. López consideró que la mujer frenada por la mano de un dominico era "Pagya, la princesa legítima".[28] Así, la cuestión de la legitimidad se presenta tangencialmente, del mismo modo que en la composición: en un segundo plano, pero hacia el centro pictórico. No se trata solo de la representación de la sucesión de gobierno desde los personajes históricos –como podía plantearse en la iconografía de funerales regios-, sino también la de una idea más universal sobre la civilización que el hecho concreto peruano.

La apelación al pasado para dar cuenta del presente debe matizarse por el tiempo extenso de su factura y los cambios acelerados de las coyunturas. La realización coincide, en su momento de avance, con la guerra naval hispano-sudamericana que agitó el fantasma de la reconquista española; aunque no puede asociarse un vínculo discursivo entre esta conflagración y la pintura. Si la ejecución de la pintura y su arribo a Lima se encierran entre proyectos constitucionales, la guerra contra España y las guerras civiles entre liberales y conservadores, Montero no intervino activamente en esas disputas, ya que durante casi veinte años no ha llegado a estar cuatro años en su patria.[29] Tal vez, debemos considerar que, estimulado por el ambiente cultural de la unificación italiana, tuvo como objetivo lograr la imagen del origen de la nación peruana. Cuando los relatos sobre el pasado no habían sido firmemente fijados por la escolaridad oficial, la pintura de historia adquirió en las repúblicas americanas la fortuna distintiva de construirlos. La pintura histórica monumental tenía un destino estatal, más allá de que la iniciativa de su factura, como en este caso, haya sido individual, aunque con la idea de su cesión al dominio público. Con respecto al programa nacional, Montero planeó pintar una secuencia narrativa con *La rendición de Rodil*, el fin del dominio español, lo que se frustró por su temprana muerte a causa de una



epidemia de cólera.[30] Este *pendant* implica un programa afirmado en dos episodios que condensen procesos históricos, pero que proyectan la idea de una nación providencial.[31] Montero parece ubicar este surgimiento en la "estupenda catástrofe" que produjo el dominio español, condensado en la figura del cadáver de Atahualpa pero mejor expresado por los cuerpos en batalla de los españoles e indias, entremezclados en el fondo de la tela hasta perder los límites precisos de su propia forma –aquello que enlaza la representación con lo real–, como si anunciaran el mestizaje.

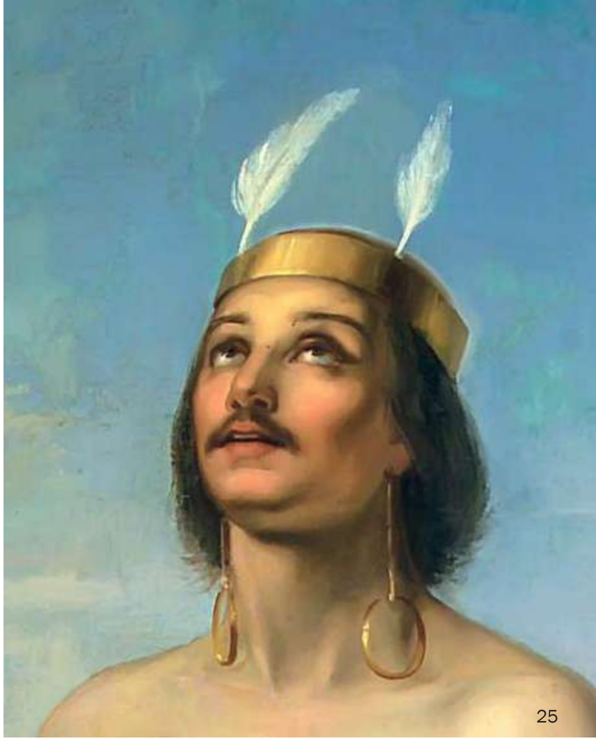
Si el relato escolar y la representación visual de la historia del Perú se desarrollaron a la par, con el tiempo la segunda adquirió el carácter ilustrativo del primero, como si fuera más testimonio de cronista que invención sujeta a las convenciones del género pictórico. Habrá que esperar el breve ensayo de Roberto Miró Quesada para que la lectura lineal del relato escolar de la pintura se quiebre, en parte porque la imagen fosilizada había perdido su capacidad de emocionar, pero también porque se había debilitado la creencia en la unitaria y homogénea historia, que tanto Montero como Lorente construyeron. En 1983, Miró Quesada fue el primero en ubicar la pintura en su tiempo de disputas entre liberales y conservadores, con el embrión de una burguesía con un proyecto ambiguo aunque sostenido por la nueva riqueza del guano y el salitre.

Desde entonces, el propio asunto permitió lecturas distintas en su época, marcadas por las ideologías e intereses de los críticos, más las coyunturas de los diversos lugares donde la obra se exhibió. Por ejemplo, en el Río de la Plata, Miguel Navarro Viola supuso que la pintura de Montero se trataba de una enseñanza sobre la opresión, "lección severa contra los abusos del poder y de la mala política",[32] ya que imperaba el estado de sitio por la Guerra del Paraguay en la Argentina, de la que fue el más fervoroso opositor, y aún estaban presentes los sucesos recientes de México, con el triunfo republicano contra el imperio de Maximiliano. A la llegada de *Los funerales de Atahualpa* se encontraba en el exilio en Montevideo por su oposición a la política del gobierno de Mitre y su apoyo a las rebeliones del interior de la Argentina. Antes, había sido el organizador de las manifestaciones llevadas a cabo en Buenos Aires por la ocupación española de la Isla de Chincha. Así, el cuadro de Montero era un argumento más contra el despotismo, con la particularidad de que su posición se sostenía en un americanismo de creencias cristianas.

Otros comentaristas, como Vicente F. López, hallaron en la pintura la representación de la leyenda negra de la conquista. La interpretación de López fue acorde con su convicción masónica (entonces era grado 33º activo del Oriente del Uruguay) y con las ideas criollas de la emancipación americana, ambas bajo el influjo de su padre Vicente López y Planes. Un retrato de este último, fallecido en 1856, fue hecho por Montero durante su estadía en Montevideo (actualmente está en paradero desconocido).[33] La pertenencia masónica fue compartida por el artista piurano; así, se lo menciona integrando la logia Concordia Universal del Callao, fundada en 1849.[34] Aunque debe haber sido activo en Florencia y en La Habana, debido a la brevedad de los años pasados en Lima y el Callao.

Hacia ese año, pintó *Perú libre*, (fig. 25 ver pags. 196 y 197) su obra temprana más significativa, coincidente con el proceso de construcción estatal de Ramón Castilla, afianzado por la formación de consenso político. La primera beca obtenida por el artista había sido otorgada dos años antes. Realizó esta alegoría como justificación agradecida, para "que caracterizara la libertad de mi patria: lo pinté pues con la

alusiva figura de un joven, que por sus actitudes manifestase las fuerzas morales y físicas que abundan en nuestra patria". La raza de este "joven" –la palabra elegida por Montero– se define por elementos y atributos como la corona con dos plumas blancas de corequenque, sandalias, aretes y las cadenas rotas del fin de la esclavitud, más que por su representación física. El faldellín blanco y la túnica roja forman las tres bandas verticales de la bandera nacional, con el paisaje de fondo de los Andes y el Pacífico. La complejidad de la imagen, aunque su factura puede parecer trivial, es retomar la representación corpórea del Inca para una alegoría nacional, mientras que los atributos clásicos de la Libertad se encuentran ausentes, salvo por los grilletes rotos. La independencia y el orden auguraban el progreso: el barco de vapor, la cornucopia de la riqueza agrícola, el caduceo del comercio, la paleta, pinceles y libro de las artes, más el globo terráqueo que ubica al Perú entre las naciones del mundo. Esta lectura exotérica puede complementarse con otra esotérica: a ambos lados del "joven" se colocan la piedra bruta y la piedra tallada, esta como columna con el escudo peruano (donde se agregó la dedicatoria de la donación en 1860);[35] el caduceo de Hermes (portado por el maestro de ceremonias en la tenida simbólica) representa el equilibrio civilizatorio de los contrarios sobre el eje del mundo,[36] por ello se apoya sobre el globo y los frutos de la tierra (en particular los alimentos esenciales de las espigas de trigo y los racimos de uvas), que son correspondencias con las esferas celeste y terrestre como campos de acción del trabajo francmasón en el dominio de las pasiones. La figura presenta sus pies en posición de escuadra, con la mirada hacia la luz; sin embargo, la posición de brazos y manos no corresponde con fijeza a los signos masónicos. Se trata, entonces, de una imagen de la Libertad peruana asociada a la Tolerancia. Este último valor era fundamental para el ideario masónico, afirmado filosóficamente en Voltaire y Thomas Jefferson, y también en la obra de Marmontel (iniciado como Voltaire en *Les Neuf Soeurs*). Tal vez una de las lecturas posibles para *Los funerales de Atahualpa* es observarla, desde los debates de su tiempo sobre la tolerancia religiosa como ética política republicana. La representación del inicio de la esclavitud y de la imposición del dogma religioso se vislumbra así como contraparte de *Perú libre*. No es menor que el cadáver del Inca que se encuentra representado con grillete, destacado sobre el rojo de la túnica y el verde de la manta.



25



26

▲ Fig. 25. Luis Montero (detalle). *Perú Libre*, circa 1849-1850 Óleo sobre tela, 223 x 156 cm, Congreso de la República del Perú.

▲ Fig. 26. Luis Montero (detalle). *Los funerales de Atahualpa*, 1867.

Montero parece haber sido consciente de que las pinturas de historia debían, como las alegorías, representar ideas universales, pero que sin la impronta local carecían de efectividad. La noción de que este artista ponía en escena los combates de la humanidad fue uno de los puntos más altos del comentario de López: la lucha del "sacrosanto derecho de conciencia" contra la fuerza bruta, la afirmación de la soberanía individual del saber pensar en el combate contra el oscurantismo. Así, la pintura

> *Contiene la lucha de dos mundos, de dos épocas separadas por sesenta siglos, que han venido a estrellarse en un día como en un vasto y horrendo cataclismo. En él se concentran todos los combates que había sostenido antes la humanidad, y ese lienzo como las tragedias de Sófocles y Shakespeare reproduce a la vida el conflicto de todas las pasiones y de todos los intereses que constituyen la historia humana. La barbarie y el martirio, lucha allí en nombre de la fuerza bruta y del sacrosanto derecho de la conciencia: el espectáculo de todas las grandezas humanas y de la opulencia imperial del día anterior, se halla admirablemente confrontado con la catástrofe espantosa del día presente: la ironía y el sarcasmo, serios y profundos a la manera de Juvenal, se toman allí del*

- Fig. 27. *Humanitas, Literae, Fruges*. Frontispicio (detalle). Alexander von Humboldt y Aime Bonpland, *Atlas geographique et physique du Nouveau Continent* (París, 1815).

- Fig. 28. Portada del periódico *Museo Americano*, Buenos Aires 1835-36.

Página 221:

- Fig. 29. Anónimo (detalle). *La sabiduría, junto con la elocuencia, sacan a Atahualpa del sepulcro*, 1865. Óleo/lienzo, 73 x 82 cm. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador (MuNa), Ministerio de Cultura y Patrimonio.

> *brazo con el dolor. Hamlet al lado de Falstaff, Ofelia al lado de Lady Macbeth; Valverde y Pizarro, con los frailes de Santo Domingo, dicen allí al responso de la Iglesia católica sobre el cadáver de Atahualpa que acaba de ser estrangulado!!!*[37]

No se trata de hacer una lectura de *Los funerales de Atahualpa* desde el estilo o el arte masónico, sino de considerar cómo funcionó principalmente como vehículo de ideas, que incluso podían ser aceptadas por católicos liberales, más aun cuando algunos elementos representados –que estimulan la mirada– son comunes a las exequias cristianas y a los ritos masónicos. Por ejemplo, la calavera, presente en el estandarte, en ambos casos implica la reflexión sobre la muerte. La relevancia de la arquitectura, distante de la preferencia esotérica por los tres órdenes clásicos, también combina la necesidad de la verosimilitud historicista de la representación –como realizó Blanes en *Susana en el baño* de 1862, cuando se encontraba también en Florencia– con la relevancia de las civilizaciones antiguas en el conocimiento secreto. El artista no disponía de referencias arqueológicas accesibles, salvo la consulta de *Antigüedades peruanas* de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi, publicada en 1854, y las ilustraciones en las ediciones de Prescott; sin embargo, es significativa la preocupación estética por dar cuenta del trabajo de la piedra y afirmar la capacidad constructiva de los incas. El número de candelabros con cirios, colocados en línea con Atahualpa y a un lado de la cruz, puede relacionarse con las tres luces que simbolizan el ternario (cuerpo, alma, espíritu; sabiduría, fuerza, belleza; Omnisciencia, Omnipotencia, Omnipresencia del Gran Arquitecto). El cirio roto y apagado del primer plano, con el candelabro volcado, recuerda al iniciado que ningún rito puede llevarse a cabo a menos que las luces –las estrellas– se encuentren encendidas, como la que se encuentra en línea con la cabeza del Inca.

En la década de 1860 se agudizó la tensión entre los masones espiritualistas y deístas; estos últimos otorgaban gran relevancia a los símbolos y los primeros secularizaron lo simbólico, distanciando las logias de lo sagrado. Por ello, más que indagar sobre la representación de los símbolos para una filiación esotérica, tiene mayor interés pensar la escena desde el sentido espiritual del movimiento de la historia. Así, el mismo Pizarro podía ser entendido como un hombre del progreso, de la osadía, de aquellos que tienen por servidor el imposible,[38] contrapuesto a Valverde más que al Inca. Esta es la ambigüedad de la pintura si la observamos desde un juicio sobre los hechos de la conquista, que se diluye si aceptamos que las figuras contrapuestas de la pintura son Pizarro y el fanático Valverde. En consecuencia, es relevante pensar quiénes eran los habitantes del antiguo Perú, escenario de la "estupenda catástrofe".

Digresión: el origen

En 1922, el prestigioso sinólogo Henri Cordier publicó un volumen dedicado a la bibliografía de Gaston Maspero, homenaje póstumo al colega orientalista de la *Revue Critique*, fallecido seis años atrás.[39] En el prólogo biográfico relata brevemente el viaje de este último a Montevideo, en noviembre de 1867, para colaborar con Vicente Fidel López en los estudios filológicos sobre el idioma del antiguo Perú. Dos años antes, Cordier había difundido aquel episodio de la juventud del célebre egiptólogo con el estudio de la correspondencia americana.[40] Maspero sostuvo el interés por la región tanto para seguir los avances arqueológicos en el Perú como para comentar las poesías gauchescas de Estanislao del Campo. En Montevideo, el estudioso francés continuó con las traducciones de jeroglíficos,

en particular las del templo de Abydos, iniciadas poco antes de salir de París por asuntos políticos que perjudicaron su inserción académica. La política también había conducido a López al exilio. El resultado de esta relación fue la publicación del singular volumen de López *Les races aryennes du Pérou* en París en 1871, traducido por Maspero.[41] El prefacio se publicó en español, datado en Montevideo el 10 de agosto de 1868, y contiene la propia confesión del autor sobre la incredulidad inicial del futuro director de antigüedades de Egipto. Aunque supone la posibilidad de la vacilación, por delicadeza no habían discutido la tesis. Esta se trata de uno de los sueños intelectuales del siglo XIX: develar el origen común de las lenguas de las grandes civilizaciones. En ese sentido, López estaba convencido de haber demostrado que el quechua era una lengua aria y que los antiguos peruanos tenían su origen en los pelasgos. En el siglo XIX, se consideraba que los pelasgos fueron el pueblo primitivo que ocupó la península griega, antecesor de los helenos, mencionado en la *Historia* de Heródoto y en la *Ilíada* de Homero.[42] Los descendientes de Pelasgo eran considerados los ancestros de los griegos, una proyección histórica imaginaria, duplicada por López al convertirlos también en ancestros del Perú antiguo. Proponer que los antiguos habitantes del Perú –y por extensión también del territorio argentino– compartían el mismo origen racial de los griegos cerraba el "debate del Nuevo Mundo" sobre la inferioridad de este; y, a la par, se afianzaba el imaginario masónico sobre las antiguas civilizaciones en un historiador americanista, quien seguramente tenía presente el símil del Cuzco con Roma de los cronistas de la conquista.[43]

La primera difusión de sus ideas fue a través de una serie de artículos en la *Revista de Buenos Aires*, que entonces se había transformado en el órgano de los desterrados políticos, opositores a la Guerra del Paraguay. López afirmó que el análisis comparativo permitía concluir que "el vocabulario de los Keshuas, de esas tribus tan antiguas como célebres al pie de los Andes, se traduce *todo entero*, y se explica por el vocabulario de la lengua famosa en que cantó Homero".[44] Subrayar *todo entero* evitaba que se presentasen dudas de que lo que se trataba era de comprender una civilización: "De ese modo es que la lengua original de las Colonias Pelasgas dejaron en el Archipiélago Asiático Europeo, y en América, viene ahora a explicar el *porqué* de esas misteriosas analogías que la Arquitectura y los mitos americanos tienen cuando se los compara con las construcciones primitivas y con las leyendas de los Griegos y de los Etruscos." Al ser la lengua "pelasga clara y evidentemente, será preciso convenir en que todos esos monumentos y toda la civilización es Pelásgica también". El análisis filológico (la herramienta principal fue el *A Greek-English Lexicon* que por entonces iba por su quinta edición) lo llevó a considerar que los *Gke-Hs-Huas* significan "Hijos de la Tierra, los Titanes Americanos". Así, para Vicente López, cuando los españoles entraron al Perú, "esta tribu hablaba, como habla todavía la lengua del Cantor de la *Ilíada*". Interesa, en particular para este ensayo, que López se dedicara especialmente a la palabra 'Atahualpa' para fundamentar su tesis, ya que la consideró una aglutinación griega, es decir, el sedimento de una "forma mística, antiguamente condensada". Atahualpa, para López, también significaba "gallo", el animal asociado a Atenea; por ello su nombre viene a ser "el hijo de Atenea" y su variación Atapalipas "El Ungido de la Fortuna: El Predestinado de la Victoria: el Ateniense".

Sin duda, podemos calibrar la felicidad de López cuando llegó a Montevideo *Los funerales de Atahualpa*, pues fue el primero que escribió en el Río de la Plata sobre la pintura, incluso antes del comienzo de su exhibición en el *foyer* del Teatro Solís el domingo 13 de octubre de 1867, en el número de septiembre de *La Revista de Buenos Aires.* En su comentario revela otra de sus fuentes para su estudio: *Antigüedades peruanas* de


27



28



Mariano Eduardo de Rivero, con el que es comparado Luis Montero: ambos vivieron mendigando recursos para hacer sus obras y el primero “al fin tuvo que ceder sus trabajos y que cobijar su mérito bajo el ala de un extranjero que lo publicó en Viena, vistiendo la piel de León”,[45] en referencia a Tschudi. Probablemente, en la lectura de la edición de 1851, López debe haber encontrado la inspiración para su obsesión filológica, ya que en el primer capítulo se compulsan todas las hipótesis sobre el poblamiento de América, desde los viajes nórdicos hasta el origen de los pueblos americanos en las tribus de Israel, en los fenicios y cartagineses, y en las diversas civilizaciones asiáticas.

Alexander von Humboldt había considerado previamente las analogías de monumentos y figuras que permitían vincular la América con el Asia, pero consideraba que el aislamiento fundaba la diversidad de las lenguas, las facciones y la conformación del cráneo;[46] y criticaba a aquellos que vieron en América “colonias chinas y egipcias, dialectos celtas y alfabeto fenicio. Y mientras que ignoramos si los Oscos, Godos o Celtas proceden de Asia, se quiere afirmar el origen de todas las hordas de Nuestro Continente”.[47] Desde entonces, aunque se alegase la singularidad americana, perduraba el parangón civilizatorio occidental con el modelo inimitable de los griegos. Así, puede comprenderse el frontispicio del *Atlas géographique et physique des régions équinoxiales du nouveau continent* por la alegoría *Humanitas. Literae. Fruges*, una cita de Plinio el Joven. (fig. 27) Este emblema del viaje de Humboldt y Aimé Bonpland, que representa a Atenea y Hermes levantando a América del sepulcro, mantiene la asociación de los continentes con los dioses grecorromanos de las portadas de los atlas aunque con un nuevo sentido del consuelo de los males de la conquista.[48] La autoría del dibujo es de François Gérard y el grabado corresponde a Barthélemy Roger. La influencia del frontispicio del barón Gerard, discípulo de Jacques-Louis David, puede señalarse en aquel del periódico *Museo Americano* del ginebrino César H. Bacle, publicado en Buenos Aires en 1835-1836. (fig. 28) Pero es más interesante la pintura anónima ecuatoriana de 1865 que transforma el sentido universal en un programa político local.[49] Ahora, los dioses griegos de la sabiduría y la elocuencia –una retórica ciceroniana- levantan a Atahualpa de su sepulcro, mientras que en la otra mitad derecha figura una invención de la América, junto a una niña inca que lleva una llama, con el Chimborazo y el Carihuairazo al fondo. al fondo. (fig. 29, ver pags. 120 y 121)

En la argumentación de López, “Pagya” es la única mujer del cuadro que reproduce francamente los rasgos etnológicos de los Keshuas. Con un rostro en el que aparece toda la juventud de sus veinte años, con una robustez de forma llena de elegancia, ella se esfuerza por llegar hasta los pies del cadáver. Sus rasgos son los de la Níobe clásica: es griega de raza y griega de pintura: la tez de porcelana que le ha dado el autor reúne las incidencias del color oscuro de los Keshuas, realzados por la circulación de una sangre generosa y ardiente. Su frente es baja pero distinguida por la amplitud de su base. La elección del símil por López refuerza su argumentación, ya que Pelasgo en la mitología griega es hijo de Zeus y Níobe. De este modo, en un eje compositivo, se ubican el último Inca y el ancestro del comienzo de los tiempos, que a la par permite unificar el ideal estético occidental con la raza peruana.

La cuestión de la verdad histórica se centró, entonces, en las mujeres del Inca. Entre opiniones dispares –algunas de ellas afirman la corrección racial de la pintura-, sobresale la de Navarro Viola, quien, al plantear que si el Inca “es el tipo más acabado de la raza”, las mujeres “parecen más propiamente mestizas, contra la verdad histórica”, considera que

el artista enfrentaba un dilema estético: dado que los cronistas preconizaban la belleza de aquellas mujeres, ¿cómo representarlas "cuando todos los rasgos de raza son, por el contrario, opuestos a la idea de belleza que nosotros tenemos?" Por ello, la opción asumida por el pintor se justificaba en beneficio del ideal de la belleza griega.

No es extraño que Vicente F. López haya tenido un adversario local: Juan Mariano Larsen. En 1865, Larsen había publicado su obra de mayor aliento, *América antecolombiana*, defensa de la tesis del descubrimiento de América por pueblos nórdicos.[50] El ataque de Larsen, miembro de la Sociedad Real de Anticuarios de Copenhague, se fundamentó en la falta de rigurosidad de López, mellando la tesis del historiador a partir de una analogía entre el sánscrito y el "peruano".[51] Acaso Larsen tuvo presente el ensayo de López sobre *Los funerales*, ya que significativamente analizó la filología de la palabra 'Attahuallpa' para refutarlo: "no es otra cosa que el sánscrito *atta*, hijos de Buda; *hya*, sacrificio, y *Pa*, gefe; lo que da Attahyalpa, gefe del sacrificio de los hijos de Buda, es decir Rey-Pontífice". Con anterioridad, sostuvo que "el estudio de las lenguas americanas nos muestra como probable el parentesco de algunos aborígenes con los tártaros, de otros con los chinos, y de otros con los irlandeses". Pero citó además a otros autores que "han notado en el araucano algunas palabras parecidas al griego y al latín, y he tenido ocasión de verlas en una gramática del araucano, pero es asunto muy oscuro todavía...".[52]

Los postulados en torno al origen no eran una invención decimonónica. "El mismo López publicó en la *Revista de Buenos Aires*, entre 1869 y 1870,[53] comentarios y transcripciones de *Ophir de España*, de Fernando de Montesinos –la primera publicación en español del manuscrito–, donde se afirma que el Perú y los demás territorios de América fueron poblados por Ophir, nieto de Noé, y sus descendientes, provenientes de Armenia; se trata, entonces, del mítico lugar de las legendarias riquezas que recibía Salomón. López sometió el centenar de nombres de los monarcas registrados por Montesinos a su obsesión filológica; al fin y al cabo, el español pudo recoger de los indígenas las pruebas de una antigüedad remota porque las viejas tradiciones aún estaban frescas.

La tesis de Vicente F. López tuvo fortuna en Buenos Aires. Por ejemplo, Agustín Matienzo en su *Estudio filológico de los idiomas de los antiguos Ingas del Perú*, en 1895, pretendió sintetizar la hipótesis de López sobre las raíces arianas en el quechua con la de Rudolf Falb (*Die Andes-Sprachen*) sobre las raíces semitas en la misma lengua. Su conclusión fue que el origen de los quechuas estaba en los hicsos expulsados de Egipto y el de los aimaras en la dinastía Saíta.

El debate sobre el origen de los pobladores del Perú prosiguió en el siglo XX y supera el objetivo de esta digresión enumerarlo. Salvo señalar que la fortuna del texto de Montesinos perdura aun en ensayos como el del médico limeño Pablo Patrón, con la hipótesis del origen sumerio del quechua y el aimara.[54] Y, para finalizar, que el origen ario de los antiguos peruanos de López fue impugnado por José Imbelloni en *La esfinge indiana*, en 1926. Imbelloni refuta también otras teorías que circulaban en su tiempo bajo los polos de la convergencia y la divergencia: por ejemplo, la procedencia americana de los sumerios (Clemente Ricci); Tiahuanaco como cuna del hombre americano (Arturo Posnansky); la unidad de la raza americana (Daniel Brinton), entre otras. El antropólogo italiano, radicado en Argentina, propuso la filiación entre el quechua y las lenguas melanesio-polinesias, según el modelo del antropólogo francés Paul Rivet.[55]

Así, *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero resultó un argumento involuntario en este largo debate sobre el origen del Perú.



29



1



Ruinas para edificar la nación: investigación y patrimonio arqueológico en el Perú del siglo XIX

Pascal Riviale

En busca de una nueva identidad nacional: rescatar las raíces antiguas

Desde la declaración de la independencia diversos autores peruanos hicieron referencia al pasado prehispánico para marcar su diferencia histórica con la metrópoli. Las nuevas autoridades promulgaron numerosos decretos no solo para establecer los nuevos reglamentos de la joven república, sino también para afirmar su distancia con el antiguo orden colonial. Esta ruptura política con la metrópoli tenía que afianzarse con la construcción de una identidad diferente para esta nación todavía en devenir. Para legitimar el Perú independiente se necesitaba demostrar la antigüedad de sus raíces, afirmando su conexión estrecha con el remoto y mítico pasado incaico. Los intelectuales promotores de la emancipación usaron esta imagen de los "tiranos" españoles, ciegos destructores de una brillante civilización y opresores del pueblo indígena, para legitimar su ruptura política con la metrópoli y presentarse como los "vengadores de los indios". Si el discurso ha tendido a moderarse con el tiempo, el recurso de hacer referencias al periodo prehispánico fue muy frecuente en el proceso de construcción identitario de la nación peruana durante el siglo XIX y más allá en el siglo XX. Sin embargo, la mayoría de los actores políticos de aquel periodo no supieron apropiarse del fruto de esta reflexión e investigación. Nuestro ensayo propone detenerse en esa relación compleja entre la arqueología y la elaboración de una identidad nacional en el Perú, y los obstáculos al desarrollo de estos proyectos en el siglo XIX.

Los monumentos que quedan de la antigüedad del Perú, son una propiedad de la nacion, porque pertenecen á la gloria que deriva de ellos : las preciosidades de que abundan nuestros minerales, aunque puedan circular libremente en el país y mudar de dominio, pero el gobierno tiene un derecho á prohibir su exportacion cuando felizmente ha llegado el tiempo de aplicar á un uso nacional todo lo que nuestro suelo produzca de exquisito en los tres reinos de la naturaleza. Con dolor se han visto hasta aquí vender objetos inapreciables, y llevarse á donde es conocido su valor, privándonos de la ventaja de poseer lo nuestro. En precaucion de esto, se ha resuelto lo que sigue :

EL SUPREMO DELEGADO.

He acordado y decreto :

Art. 1. Se prohibe absolutamente la extraccion de piedras minerales, obras antiguas de alfareria, tejidos y demas objetos que se encuentren en las *huacas*,

2

Dar a ver el patrimonio arqueológico nacional: las vicisitudes del Museo Nacional

Si la referencia al pasado incaico estaba presente en los discursos de los promotores de la emancipación,[1] los testimonios arqueológicos de aquel periodo tenían que ser protegidos. Con este objetivo, el 2 de abril de 1822, el Gobierno publicó el siguiente decreto (fig. 2):

> *Los monumentos que quedan de la antigüedad del Perú, son una propiedad de la Nación, porque pertenecen a la gloria que deriva de ellos [...].*
>
> *El Supremo Delegado:*
>
> *He acordado decreto: Art.1. Se prohíbe absolutamente la extracción de piedras, obras antiguas de alfarería, tejidos y demás objetos que se encuentren en las huacas, sin expresa y especial licencia del Gobierno, dada con alguna mira y utilidad pública. Art.2. El que contraviniere el artículo anterior, incurrirá en las penas de perdimiento de la especie, sea poco o mucho de su valor, la que se aplicará al Museo Nacional, y mil pesos de multa aplicados a los fondos destinados a la instrucción pública.*[2]

Sin embargo, este "Museo Nacional" tuvo en sus primeros años una existencia más teórica que concreta y fue solo en 1826 que pareció iniciar un funcionamiento efectivo. A fines del año 1825 el ministro de Gobierno Hipólito Unanue expidió un decreto por medio del cual se le atribuyeron dos salones del antiguo Tribunal de la Santa Inquisición al Museo Nacional, y en 1826 se trasladaron las pocas colecciones existentes desde su local del Colegio de la Independencia hacia su nueva sede.[3] Fue en este contexto que su director, Mariano Eduardo de Rivero, hizo enviar una circular a todos los prefectos de departamento, anunciándoles la fundación efectiva del museo y rogándoles expresamente que contribuyeran activamente a su pronto desarrollo:

> *Queriendo el Consejo de Gobierno fomentar la enseñanza de las ciencias exactas, ha creído necesario al logro de sus honrosos designios establecer el museo proyectado en el año de 1822, para proporcionar a la juventud que se dedique al estudio sublime de la naturaleza, colecciones escogidas que la instruyan en las propiedades de los seres orgánicos. El Perú, rico en minerales, plantas y monumentos antiguos, está llamado por la excelencia de sus producciones a formar el gabinete más selecto del universo. La política estrafalaria que regía la conducta de nuestros estúpidos opresores, privándonos de establecimientos científicos, contribuyó sobre manera, a que desconociésemos el mérito de las preciosidades que se han extraído para enriquecer los museos extranjeros. Mas hoy que la propagación de los conocimientos útiles va destruyendo errores perjudiciales, el gobierno se ha propuesto colocar los establecimientos públicos al nivel que se encuentra en las naciones civilizadas: y esta resolución, calculada para acelerar los progresos de la ilustración, le inspira la confianza de que todos los amantes del país se desprenderán generosamente de las rarezas naturales que posean, donándolas para el servicio y ornamento de tan importante institución.*[4]

Este establecimiento, del que –según el autor de este texto– el pueblo peruano había sido vergonzosamente privado por los "estúpidos opresores", pretendía ilustrarlo a través de la ciencia. Se presentaba así como un faro que proyectaba su luz sobre toda la nación y mucho más allá: debía ser una referencia para todo el mundo y contribuir así a la influencia internacional del Perú. Esta retórica se repitió regularmente a lo largo del siglo XIX: el museo debía ser un escaparate del progreso de una nación hacia la civilización

Páginas 222-223:

◄ Fig. 1 Pequeña palangana (10 cm. de diámetro), en madera laqueada, con símbolos de la élite inca: mascaipacha, felino y flor de la cantuta. Formó parte de la colección Emilio Montes. Museo Field de Historia Natural-Antropología.

▲ Fig. 2 Decreto del 2 de Abril de 1822 prohibiendo la extracción de objetos de las huacas sin licencia del Gobierno en: Juan Oviedo, Colección de leyes, decretos, tomo IX, 1862, p.95.

► Fig. 3 Decreto del 3 de Junio de 1833 (Mariscal Orbegoso) estableciendo el Museo de Historia Natural en un local del Espíritu Santo, en: Biblioteca Nacional del Perú, Documentos del Museo Nacional.

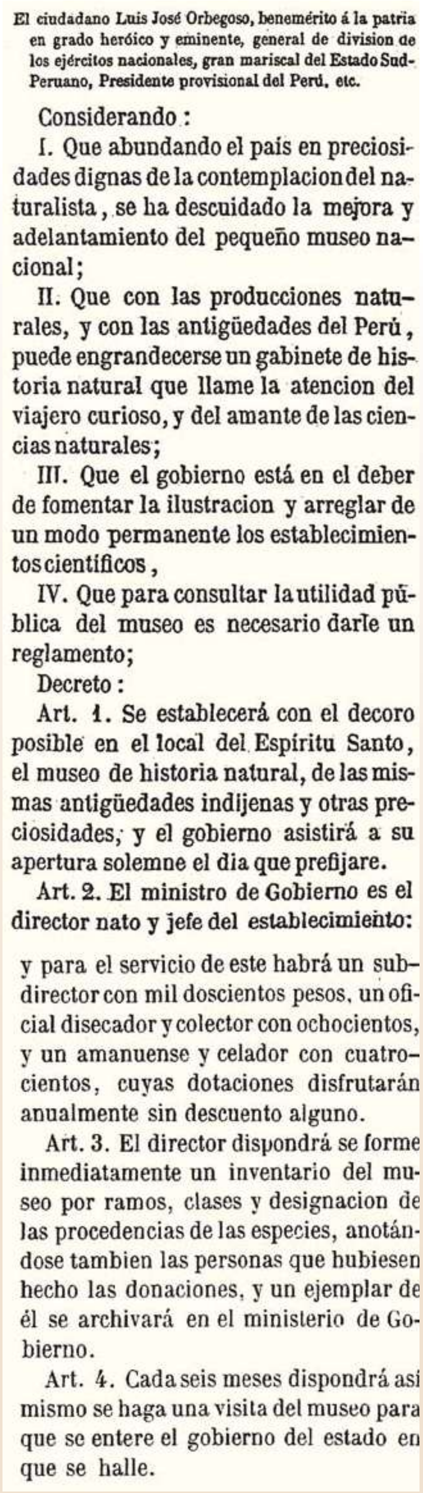
moderna. Todos estos tesoros científicos tenían que ser enviados al director del Museo Nacional, Mariano Eduardo de Rivero. Cabe recordar que Rivero era un científico reconocido internacionalmente; cursó sus estudios en Alemania y Francia, donde estableció relaciones y trabó amistades con los investigadores más renombrados de su tiempo.

Si la ambición del museo era presentar una muestra de todas las riquezas nacionales, de estas instrucciones entendemos que los “monumentos antiguos” eran solo un componente entre otros de este proyecto. Y, de hecho, los primeros inventarios que se conservan en los archivos demuestran que se trataba más de un gabinete de curiosidades que de un museo de alcance nacional y que el glorioso pasado incaico tenía poco lugar de honor. Así, el inventario fechado el 1° de enero de 1837 menciona 595 piedras, minerales y petrificaciones; 485 conchas y huesos, entre los cuales se encontraba “una colección de conchas y caracoles antediluvianos. Una colección de huesos fósiles de animales desconocidos de las cercanías de París”; 140 artefactos prehispánicos (de metal, cerámica, madera o tejidos), así como unos ejemplares de esas fascinantes momias que se exhumaban regularmente al excavar antiguos cementerios “de los gentiles”, como se decía todavía a inicios del siglo XIX.

Al llegar al poder en 1833, el general Orbegoso promulgó una proclama sobre el Museo Nacional que pretendía reforzar la importancia de los tesoros naturales en lugar de las reliquias del pasado (fig. 3). El decreto también establecía el acceso del público al museo:

> *El ciudadano Luis José Orbegoso [...], Presidente Provisional del Perú. Considerando:*
>
> *1. Que abundando el país en preciosidades dignas de la contemplación del naturalista, se ha descuidado la mejora y adelantamiento del pequeño Museo Nacional [...].*
>
> *Decreto:*
>
> *Art.1º. Se establecerá, con el decoro posible en el local del Espíritu Santo, el Museo de Historia Natural, de las mismas antigüedades indígenas y otras preciosidades y el gobierno asistirá a su apertura solemne el día que prefijare [...].*
>
> *Art. 5º. Estará abierto el Museo para el público todos los domingos, martes, jueves y viernes desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde; a excepción de los días feriados [...].*[5]

Por supuesto que algunas donaciones (a veces prestigiosas, como la del general José de La Mar, quien envió desde el Cusco ídolos de plata y oro, así como una “jarra” de plata –probablemente un kero inca–, en 1829) vinieron a enriquecer las colecciones de la institución; sin embargo, ninguna política voluntarista y estable en el tiempo permitió al Museo Nacional desarrollarse realmente y posicionarse como una pieza central en el dispositivo patrimonial y memorial de la historia nacional. Además, las donaciones ofrecidas al museo a veces superaban el marco inicialmente imaginado para él. Así, en 1853 el doctor Juan de Dios Yngunza obsequió unas piezas bastante curiosas: “Una gala con una hacha de los caballeros de Malta, encontrada en el castillo de David de Jerusalem [...]. Cinco pequeños ídolos egypcios de barro, en formas humanas y de animales [...]. Varias costras con pinturas de las paredes del teatro en Pompella”.[6] Aunque esta donación pueda parecer muy exótica para las colecciones de un museo peruano, estos objetos reflejaban, no obstante, los gustos de ciertos coleccionistas y estaban, en definitiva, en línea con los museos de vocación “universal”, como el Louvre o el British Museum, que eran ciertamente los modelos absolutos con los que podían soñar las élites peruanas de la época. Sin embargo, las antigüedades peruanas abundaban en las colecciones



El ciudadano Luis José Orbegoso, benemérito á la patria en grado heróico y eminente, general de division de los ejércitos nacionales, gran mariscal del Estado Sud-Peruano, Presidente provisional del Perú, etc.

Considerando :

I. Que abundando el país en preciosidades dignas de la contemplacion del naturalista, se ha descuidado la mejora y adelantamiento del pequeño museo nacional;

II. Que con las producciones naturales, y con las antigüedades del Perú, puede engrandecerse un gabinete de historia natural que llame la atencion del viajero curioso, y del amante de las ciencias naturales;

III. Que el gobierno está en el deber de fomentar la ilustracion y arreglar de un modo permanente los establecimientos científicos,

IV. Que para consultar la utilidad pública del museo es necesario darle un reglamento;

Decreto :

Art. 1. Se establecerá con el decoro posible en el local del Espíritu Santo, el museo de historia natural, de las mismas antigüedades indijenas y otras preciosidades, y el gobierno asistirá a su apertura solemne el dia que prefijare.

Art. 2. El ministro de Gobierno es el director nato y jefe del establecimiento: y para el servicio de este habrá un subdirector con mil doscientos pesos, un oficial disecador y colector con ochocientos, y un amanuense y celador con cuatrocientos, cuyas dotaciones disfrutarán anualmente sin descuento alguno.

Art. 3. El director dispondrá se forme inmediatamente un inventario del museo por ramos, clases y designacion de las procedencias de las especies, anotándose tambien las personas que hubiesen hecho las donaciones, y un ejemplar de él se archivará en el ministerio de Gobierno.

Art. 4. Cada seis meses dispondrá asi mismo se haga una visita del museo para que se entere el gobierno del estado en que se halle.

3





▲ Fig. 4. Museo Nacional (1836-1839). Durante la colonia en este lugar funcionó el Hospital del Espíritu Santo; luego tuvo diversos usos.

▲ Fig. 5. Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional mediados siglo XIX.

privadas, como veremos más adelante, pero eran escasas en las colecciones públicas, señal probable de que estos aficionados no se reconocían en este proyecto oficial. Posiblemente también desconfiaban de las vicisitudes a las que podría estar expuesto el museo y que, por desgracia, se confirmaron a lo largo de su historia. Además de las incesantes mudanzas y de la falta de apoyo material y científico ofrecido por las sucesivas autoridades, el museo sufrió una serie de depredaciones y robos que a veces fueron noticia y provocaron la reacción exasperada de los periódicos. En noviembre de 1859, el director fue convocado a la Intendencia para identificar un vaso de oro que, se suponía, era propiedad del museo. Asimismo, en junio de 1860, se descubrió que varios objetos de oro y plata habían desaparecido.[7] Una investigación acabó revelando que el mismo director había empeñado las antigüedades. El 21 de octubre de 1868 se denunció otro robo. *El Comercio* relata que el día anterior habían sido sustraídos diversos objetos, entre estos la espada de Simón Bolívar y antigüedades de oro y plata. El director fue destituido y reemplazado por Sebastián Barranca, un conocido profesor de historia natural de la Facultad de Ciencias de Lima.[8] Unos meses después, en un largo artículo, *El Comercio* describió el estado de abandono del museo:

> *Cuatro años poco más o menos hace, que el local donde existe la Biblioteca y el Museo, yace en un estado tan ruinoso, que desdice de la cultura de nuestra capital [...]. Abandonarlo de tal modo, da muy mala idea, no solo de los gobiernos sino también de la nación donde semejante descuido se verifica [...]. Los pocos objetos existentes en el Museo se hallan cubiertos por una capa de polvo y tan desosados, que tal vez ahora mismo sean inservibles [...]. Hablando sobre este mismo asunto, hemos observado que a los ojos extranjeros también aparecemos bajo un aspecto no muy lisonjero para nuestra cultura y progreso. Lo primero que se visita en un país, después de algunos otros edificios, es la Biblioteca.*[9]

Si bien en su mayoría los viajeros poco comentaron sobre su visita al museo de Lima, los que sí lo hicieron dejaron testimonios poco laudatorios. Hacia 1855, el viajero francés Dabadie admiró algunos artefactos arqueológicos interesantes, pero anotó: “Lamentablemente los objetos no están clasificados, y los empleados no saben nada de las antigüedades dejadas bajo su responsabilidad”.[10] Pocos años más tarde, el viajero norteamericano George Carleton publicó un relato gracioso de su estadía en el Perú, mediante una forma de historieta, un álbum de grabados acompañados de comentarios satíricos. Su visita al museo le inspiró un grabado donde dibuja una de las salas, con una momia en su vitrina en primer plano y unos huacos prehispánicos en segundo plano. En el pie del grabado se lee: “Una vista al museo que posee una poco notable colección de antigüedades peruanas, y donde nuestro artista ve lo que queda del glorioso Atahualpa, último rey de los Incas. *Alas poor Yorick!* En este estado tenemos que terminar al final”.[11]

En el reglamento publicado en 1836 se especificaba que el museo debía estar abierto al público. ¿Pero qué público? Aparte de algunos aficionados y extranjeros de paso por la capital, el establecimiento recibió probablemente muy pocos visitantes, sobre todo los nacionales. La institución debía de encontrarse ya en un estado avanzado de abandono cuando, en 1872, Thomas Hutchinson, el cónsul de Gran Bretaña en Lima, apasionado por la arqueología, intentó visitar el museo:

Me dirigí hacia una puerta que algún día fue verde pero que ahora con el tiempo tiene un color indefinido. Un letrero al exterior precisa que es el "Museo Nacional". Pero hay en la puerta un candado tanto grande como probablemente en Newgate,[12] *y el portero no sabe nada de la llave. Hice una peregrinación hasta la puerta varias veces durante mi residencia en Lima, sin embargo el candado estaba puesto cada vez. Hasta el doctor Vigil, al otro lado del patio, no sabía nada de él porque el museo no era parte de su departamento.*[13]

En aquellos años iba creciendo el número de europeos y norteamericanos que viajaban al Perú para estudiar recursos naturales y vestigios prehispánicos. Esos viajeros eran bien recibidos en casas de hacendados locales y aficionados a la ciencia, donde podían admirar espléndidas colecciones de antigüedades, exhumadas de sitios o cementerios locales conocidos por su potencial riqueza arqueológica. En cambio, rara vez mencionaban al Museo Nacional, el cual seguía siendo entonces un motivo de vergüenza para las élites peruanas. Al respecto, Eugenio Larrabure y Unanue publicó una tribuna en *La República* del 17 de junio de 1872, llamando la atención del público "ilustrado" sobre la urgencia de promover los estudios arqueológicos en el país:

La más gloriosa parte de nuestra historia es indudablemente el periodo anterior a la colonia. Y tenemos pocos datos acerca de este periodo [...]. Por esta carencia resulta que muchos extranjeros saben más de nuestro propio pasado que nosotros [...]. Sería entonces conveniente que el Supremo Gobierno, imitando a los países más adelantados, fomente y proteja el gusto para los estudios en este ramo. Los gastos necesarios son insignificantes en comparación con los resultados.[14]

El 17 de diciembre de 1872, Manuel Pardo, el entonces nuevo presidente de la República, promulgó un decreto estableciendo la Sociedad de Bellas Artes, la cual asumiría la gestión del Palacio de la Exposición, sede de un nuevo Museo Nacional, de una academia de pintura y escultura, así como de una academia de música. La creación de este nuevo museo suscitó un gran entusiasmo entre coleccionistas, arqueólogos aficionados e intelectuales peruanos, quienes ofrecieron objetos para enriquecer las colecciones y propusieron apoyar la institución y el fomento de las actividades científicas en el país. Por ejemplo, en 1873 el Club Literario publicó este aviso:

El Señor Don Agustín de la Rosa Toro, el colaborador infatigable de la instrucción pública en el Perú, ha solicitado del Gobierno, para que le permita coleccionar en uno de los salones del Palacio de la Exposición las antigüedades peruanas que va a empezar a reunir, solicitando para ello el auxilio de todos los vecinos de esta capital.[15]

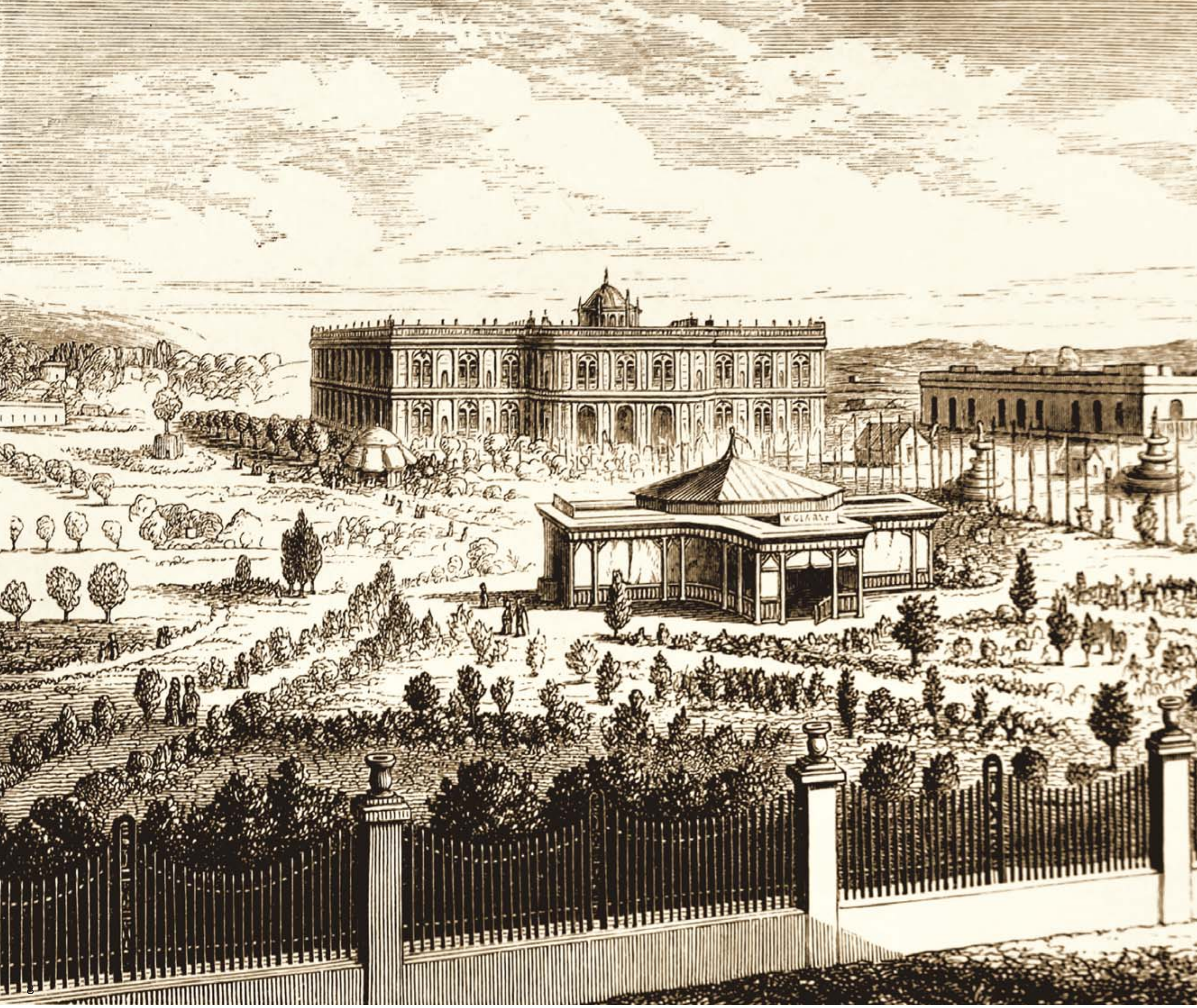
En el curso del año 1874, se anunció en el periódico *El Comercio* que el año siguiente se organizaría en el Palacio de la Exposición una muestra de antigüedades, curiosidades e historia natural, rogando a los aficionados colaborar con el evento y presentar sus colecciones personales. Los promotores de esta iniciativa solicitaron a los participantes para que donasen algunos de los objetos expuestos; en agradecimiento, los benefactores recibirían un diploma con el título de "restaurador del museo" y sus nombres serían mencionados en un cuadro que se colgaría en la fachada del local.[16] Desgraciadamente, esta ola de euforia duró poco: la Guerra del Pacífico acabó con las esperanzas suscitadas por el "nuevo museo" entre las élites peruanas. En enero de 1881, las tropas chilenas entraron en Lima, perpetrando destrozos y saqueos que afectaron tanto a la población como a las instituciones culturales, entre estas la Biblioteca y el Museo Nacional. Durante las últimas décadas del siglo XIX, el "segundo" Museo Nacional parece haber quedado





▲ Fig. 6. Jardín de la Exposición. Pabellón Bizantino, mediados del siglo XIX.

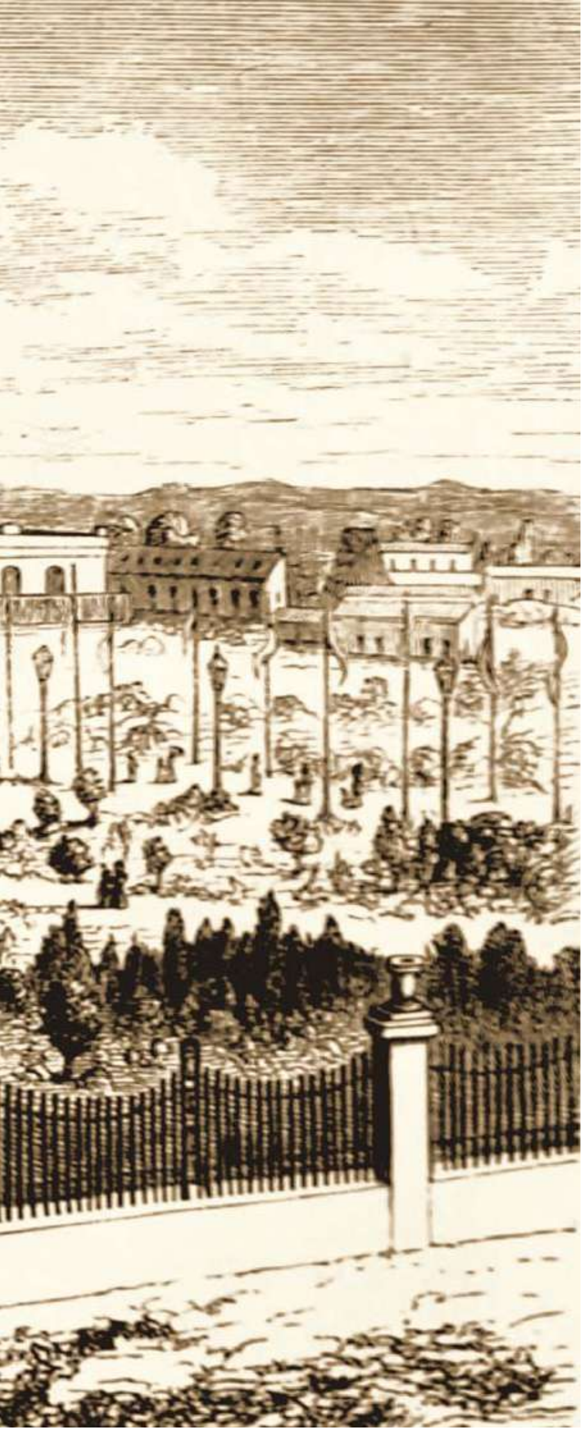
▲ Fig. 7. Jardín de la exposición. Pabellón Morisco, mediados del siglo XIX.



▲ Fig. 8. Antiguo grabado del Parque de la Exposición, construido para la Exposición Universal de Lima en 1872, al conmemorar los 50 años de la independencia del Perú. "Dos años en el Perú: con la exploración de sus antigüedades". Vol. 1. Thomas Joseph Hutchinson. Londres 1873.

totalmente inactivo, como si les resultase imposible a las autoridades peruanas imaginar una reactivación de la institución después de su degradación. Recién a inicios del siglo siguiente empezaría una nueva era de dinamismo historiográfico y museográfico. El 18 de febrero de 1905, el presidente de la República, José Pardo, estableció el Instituto Histórico del Perú, que, entre otras tareas, se encargó de preparar la fundación de un nuevo museo, el cual se inauguró el 29 de julio de 1906. En su discurso, el presidente destacó el papel esencial de esta institución como guía para las demás naciones sudamericanas: "El Perú debe fomentar también en la América del Sur, más que ningún otro, el culto de su pasado, porque ninguna otra nación puede ofrecer la historia y los restos de una de las más grandes civilizaciones de los tiempos antiguos, de la grandiosa civilización incaica."[17]

La dirección de la nueva institución fue encomendada al alemán Max Uhle, uno de los más reputados arqueólogos andinos de su época, lo que parecía garantizar la integración del nuevo museo en la esfera internacional. Además, el contrato firmado por Uhle en 1905 especificó que se comprometía a aumentar las colecciones nacionales mediante excavaciones científicas en todo el país. Sin embargo, su nombramiento y su gestión del museo fueron fuertemente criticados por una parte de los intelectuales y





▲ Fig. 9. Antiguo grabado del Palacio de la Exposición, inaugurado en 1872.

científicos peruanos; la polémica llevó a la no renovación de su contrato en 1911. La gestión del museo se delegó entonces a Emilio Gutiérrez de Quintanilla, asistido por Julio C. Tello. Pero, una vez más, la falta de implicación de los poderes públicos, los cambios de gobierno y los conflictos internos afectaron la estabilidad y el desarrollo de la institución. En los años siguientes se crearon otros museos (por iniciativa de la Universidad de San Marcos, luego por Larco Herrera), lo que indicaba la voluntad de ciertos actores de establecer nuevos lugares destinados a presentar el patrimonio arqueológico nacional al público, a pesar de un contexto de inestabilidad poco favorable a tales proyectos.[18]

De estos sucesivos acontecimientos se desprende que, más de un siglo después de su creación, el Museo Nacional y sus diversos avatares no habían conseguido alcanzar el nivel de reconocimiento nacional e internacional al que aspiraban sus fundadores. En particular, nunca se logró movilizar a los numerosos aficionados, algunos de los cuales tenían colecciones muy importantes y reconocidas en el país.

Coleccionistas y aficionados: entre proyectos regionales, nacionales e internacionales

Es probable que, desde muy temprano (ciertamente, incluso durante la época colonial), peruanos acomodados y amantes de las antigüedades formaran colecciones; sin embargo, las fuentes no permiten documentarlas seriamente en lo que respecta a esta etapa. Tenemos más informaciones a partir de la mitad del siglo XIX. Según Stefanie Gänger, los coleccionistas de ese último periodo no solo eran miembros de la élite gobernante, sino también individuos de la emergente clase media, especialmente de los sectores

▼ Figs. 10. a.b. Ilustraciones tomadas de, “Dos años en el Perú: con la exploración de sus antigüedades”, Vol. 1. Thomas Joseph Hutchinson. Londres 1873.

► Fig. 11. Ilustraciones tomadas de, “Diario de viaje de Perú y Bolivia”. Por Charles Wiener. París 1880.

profesionales que ganaban importancia en la sociedad de la época: médicos, ingenieros, químicos.[19] Si estas colecciones se crearon inicialmente para la única satisfacción de sus propietarios y su entorno, la gran reputación de algunas de ellas atrajo muy pronto la curiosidad de los aficionados y en particular la de los viajeros y exploradores extranjeros, quienes vieron la oportunidad de observar en un mismo lugar una gran concentración de objetos antiguos y preciosos. No son pocos los autores célebres por sus obras americanistas que dieron cuenta de su visita a tal o cual coleccionista: Castelnau, Markham, Hutchinson, Squier, Wiener, etc (Figs. 10, 11).[20] Estos viajeros podían beneficiarse de los útiles comentarios de los propietarios sobre sus tesoros o, incluso, de su generosidad, por donaciones de las que luego podrían presumir. Así, en 1876, José Mariano Macedo donó varias docenas de raras cerámicas prehispánicas al Estado francés, por mediación de Charles Wiener, quien le había asegurado que serían expuestas en el Museo del Louvre.[21] Estas numerosas solicitudes dieron una buena visibilidad a esas colecciones privadas. Tanto es así que algunos de sus propietarios expresaron el deseo de compartirlas con un mayor número de visitantes. Uno de los más antiguos establecimientos documentados fue el museo abierto en Lima por José Dávila Condemarín. La inauguración tuvo lugar el 1 de agosto de 1862, con gran pompa: “Asistieron al acto S. E. el Presidente, los ministros, casi todos los miembros del poder judicial y muchísimos amigos personales del curioso compilador”.[22] Este museo –creado por una personalidad que pertenecía a una generación más antigua que los otros coleccionistas que mencionaremos más adelante– reunía copias de pinturas de maestros europeos, medallas y antigüedades peruanas. Podemos verlo como un puente entre el clasicismo europeo, particularmente apreciado por las élites peruanas, y el interés por el patrimonio arqueológico nacional.

Casi quince años más tarde, en 1876, se construiría en la capital un museo más ampliamente orientado a la arqueología peruana, por iniciativa del Dr. José Mariano Macedo. Al mismo tiempo que elogiaba la riqueza de las colecciones expuestas, el cronista que anunciaba la apertura de este nuevo museo privado afirmaba que ya había sido visitado por algunas personalidades notables, entre ellas “el ministro del Imperio



10a



10b

alemán, el Sr. Lührsen, y el Sr. Wiener, comisionado de la Academia de Arqueología de París [sic]”.[23] La visita del diplomático alemán –también gran amante de las antigüedades peruanas– no era mera casualidad si se conoce la estrechísima relación que mantenían Macedo y Adolf Bastian en el Museo Etnográfico de Berlín. El estudio sobre este coleccionista realizado por la historiadora Stefanie Gänger muestra muy bien la compleja relación que se estableció entre algunos de estos aficionados peruanos y las instituciones académicas europeas o norteamericanas:[24] por la falta de reconocimiento local, se sentían muy halagados al ser cortejados por esas instituciones o sus representantes de paso por el Perú (sobre todo los exploradores) y ver que sus conocimientos podían ser apreciados (aunque algunos de estos viajeros, una vez de vuelta en casa, eran capaces de adoptar un discurso más distante o incluso ligeramente despectivo). Sin embargo, convendría subrayar aquí el importante papel de “transeúnte” entre los dos mundos de algunos de estos coleccionistas: el medio un tanto informal de los amantes de las antigüedades en el Perú y el ámbito académico internacional. Al comunicar información, hipótesis e incluso procurar objetos a los viajeros de paso, o al mantener correspondencia con eruditos extranjeros, contribuyeron a su manera a la reflexión internacional sobre las culturas materiales del Nuevo Mundo.

Esta falta de reconocimiento local y la atracción de las instituciones extranjeras crearon a veces tensiones, una frustración expresada públicamente por los intelectuales. Por ejemplo, Ricardo Dávalos y Lisson, un joven profesor de la Universidad de San Marcos, publicó varios artículos para llamar la atención de las autoridades públicas sobre estas colecciones, algunas de las cuales, según él, estaban a punto de salir definitivamente al extranjero. En uno de estos textos elogiaba el papel crucial desempeñado por algunos entusiastas:

> *Hubo por fortuna quien con piadosa mano recojiera una que otra reliquia, y hasta llegó a haber quien formasen colecciones. Ninguna de ellas sin embargo merecía los honores de una atención especial, y olvidadas ya que no desconocidas, de las regiones en que los hijos del sol establecieron el núcleo de su imperio, era de donde el deseo individual esperaba a que el esfuerzo del gobierno, trajese colecciones dignas de ser llamadas tales. Así han pensado todos durante muchos años; todos, menos algunos inteligentes y entusiastas admiradores de esas obras quienes fiaron al propio esfuerzo lo que casi todos esperaban del gobierno [...]. Ellos constan en museos, como el del Dr. Macedo, escritos en caracteres que nadie puede dejar de leer; pero por honra no es allí sino en el Palacio de Bellas Artes en donde debe constar. El museo de la Señora Centeno y la colección del Dr. Macedo, tienen que ser sin disputa adquiridas por el Estado.*[25]

Como hemos visto, algunos de estos recolectores estaban especialmente bien integrados en las redes internacionales. Además de presentar sus colecciones a conocidos y coleccionistas visitantes, y de proporcionar información a exploradores y corresponsales extranjeros, muchos de ellos participaron en eventos que se hicieron cada vez más populares durante el siglo XIX: exposiciones nacionales e internacionales.

Estos eventos fueron concebidos como escaparates de los conocimientos técnicos de los países organizadores o de los expositores. La primera gran exposición industrial

Cerámico
Las cabezas representadas son evidentemente en muchos casos convencionales; son, en arcilla, las reproducciones de estas terribles máscaras, en madera



11

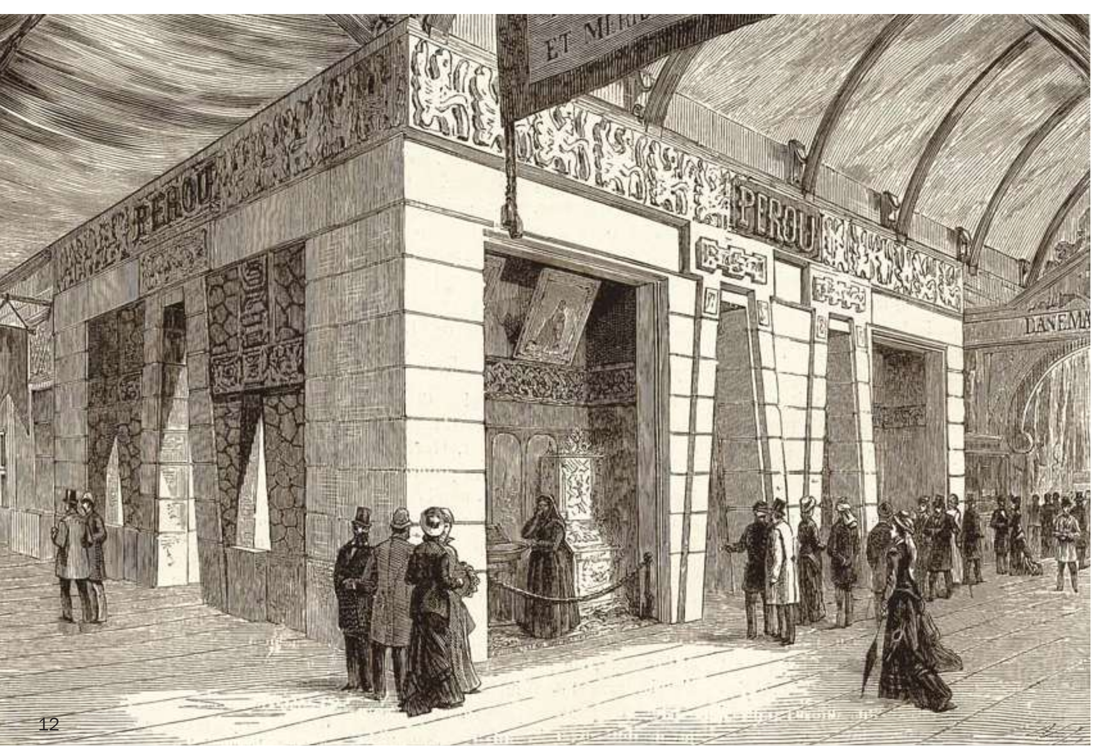
▼ Fig. 12. Exhibición del Perú en la *Exposición universal* de 1878 en París. Grabado en Journal hebdomadaire, n°26, 1878.

► Fig. 13. Vista fotográfica de la colección arqueológica de Emilio Montes (antes de 1873). Museo Etnológico de Berlín, EMB, VIII E 704.

Páginas 234 - 235:
► Fig. 14. Vista fotográfica de una parte de la colección arqueológica de Nicolás Saenz. Museo Etnológico de Berlín, EMB, VIII E 589.

conocida como "internacional" se celebró en Londres en 1851 y encontró un gran éxito. Los actos posteriores celebrados en varias grandes ciudades europeas y norteamericanas confirmaron este éxito popular, por lo que era fundamental que los países emergentes también estuvieran presentes. Por ello, el Gobierno peruano hizo un llamamiento a todas las personas de buena voluntad para que participaran en el evento previsto para 1878 en París. Además de los empresarios industriales y agrícolas que deseaban presentar su producción, algunos grandes coleccionistas, como Nicolás Sáenz (fig. 14) y Emilio Montes (fig. 13), enviaron una buena selección de objetos antiguos. Las presentaciones que hacían hincapié en el exotismo eran especialmente apreciadas por el público y los organizadores ponían énfasis en las exposiciones etnográficas, arqueológicas e incluso antropológicas. Así, los expositores peruanos se sorprendieron al descubrir que el pabellón peruano en la Exposición había sido construido (por el arquitecto francés Vaudoyer) en un estilo inspirado en varios monumentos prehispánicos (fig. 12), para gran escándalo de la colonia peruana en París, que se ofendió al verse representada en forma tan primitiva y reductora.[26] Sin embargo, a pesar de las críticas emitidas por algunos autores, cabe precisar que la arqueología siempre tuvo un espacio notable en las exposiciones organizadas a nivel nacional o regional.[27]

Junto con estas conexiones internacionales, algunos de los aficionados tenían fuertes vínculos locales, dentro de los cuales evolucionaban e interactuaban. El bien documentado estudio de Stefanie Gänger sobre el Cusco lo ilustra muy bien y demuestra que el regionalismo y el universalismo no eran en absoluto incompatibles en el campo de la arqueología. La cultura de estos miembros de la élite local estaba muy arraigada en la tradición cusqueña: procedían de la clase terrateniente y conocían muy bien la región y sus habitantes, con los que mantenían estrechos vínculos (lo que les permitía estar al tanto de los descubrimientos arqueológicos que pudieran producirse). Además, hablaban quechua y dominaban la cultura popular y tradicional de la zona, lo que les autorizaba para basar su discurso en los conocimientos tradicionales locales sobre diversos objetos de su colección.



12

Las colecciones formadas por Mariana Centeno de Romainville, Emilio Montes, Miguel Garcés o José Lucas Caparó Muñiz tuvieron fama en todo el país y mucho más allá de sus fronteras: casi todos los relatos de viajes del siglo XIX las mencionan (Castelnau, Markham, Tschudi, Squier, Grandidier, Wiener, Middendorf, etc.). Todos estos autores, ya sean exploradores reconocidos o simples viajeros por placer, no dejaron de detenerse en la casa de alguna de estas personalidades, para admirar sus colecciones, escuchar con avidez sus comentarios y, finalmente, inspirarse en ellos para sus propias reflexiones.

Aunque fuertemente anclado en la cultura local, el discurso de exaltación del pasado de la antigua capital incaica que sostenían


ANTIGÜEDADES CUZQUEÑAS, DE EMILIO MONTES.
VIII. 3266.
A mi amigo el Señor Herman Ghoring su
Emilio Montes


NICOLAS SAENZ







▲ Fig. 15. a.b.c. Túnica Inca colonial con tocapu, siglo XVII. Fibra de algodón y camélido. Colección José Mariano Macedo. Museo Etnológico de Berlín.

estos aficionados podía a veces establecer paralelismos con la antigüedad grecorromana cuya cultura conocían bien; este vínculo con una de las cunas de la civilización en el mundo antiguo no podía sino contribuir a la valorización de la historia antigua del Perú y, *a fortiori*, de la región del Cusco.[28] En efecto, esta actividad erudita y patrimonial formaba parte de un contexto identitario muy fuerte en esa parte del sur del Perú, muy apegada a distinguirse de Lima y sus valores centralizadores. Así, se podría interpretar la fundación de una biblioteca-museo en el Cusco, a mediados del siglo XIX, en un contexto de emulación y ambición de las élites locales por promover el desarrollo económico de su región. El 28 de julio de 1848 se inauguró con gran solemnidad en la capital regional un establecimiento destinado a combinar las funciones de biblioteca y museo. Al día siguiente del evento, un columnista escribió con entusiasmo sobre este proyecto:

> *Los dos museos de antigüedades e historia natural, cuentan hoy con muy pocos objetos, cuyo número esperamos con fundamento crezca diariamente. Estudios muy interesantes sobre la historia nacional, y la natural podrán hacerse en breve a beneficio de esas colecciones que serán muy útiles para los estudiosos, y el ornamento del país a los ojos del viajero ilustrado.*[29]

Por supuesto, se solicitó la colaboración de los coleccionistas locales y, si bien algunos de ellos contribuyeron con donaciones simbólicas, este establecimiento aparentemente no gozó de gran fortuna y terminó siendo rápidamente olvidado. Hay que recordar que los objetos arqueológicos estaban lejos de ser el único soporte de una memoria patrimonial relativa al glorioso pasado inca: las genealogías de los gobernantes, escritas o pintadas, eran





15c





17

para ciertos miembros de la élite local un medio de recordar su prestigioso linaje. Justo Sahuaraura es una figura muy representativa de esta actividad memorialista.[30]

Debido al lugar central que ocupó el Cusco en la historia antigua del Perú (relatado en todas las crónicas españolas desde la conquista), resulta fácil entender el papel patrimonial y de identidad que jugó la labor arqueológica entre las élites locales. Sin embargo, es probable que esta situación no fuera única en el Perú del siglo XIX. Por ejemplo, dada la importancia de las ruinas conocidas desde siempre en la costa norte (Moche, Chan Chan) y los numerosos objetos antiguos que circulaban entre todos los amantes de las antigüedades, cabe preguntarse si en los alrededores de Trujillo o Lambayeque no había también círculos de aficionados locales atentos a celebrar el glorioso pasado prehispánico de su región. Asimismo, se podría mencionar otras localidades de los Andes, por ejemplo Chavín de Huántar, un sitio que Julio C. Tello convertiría, unas décadas más tarde, en el centro de un nuevo discurso casi oficial sobre el pasado prehispánico del Perú.[31] Este regionalismo del patrimonio merece ser estudiado en mayor profundidad.

Miradas divergentes: investigación científica, enseñanza y difusión de las ideas acerca del pasado prehispánico

El estudio de la historia antigua del Perú podía hacerse mediante los libros, las crónicas españolas, pero también se hacía en el campo, a través del examen de los restos arquitectónicos y artefactos exhumados. A partir de la conquista española y durante

◄ Fig. 16. Tiana o asiento del inca, con figuras de jaguar. Fue usado por las élites andinas pre y post conquista hispana. Formó parte de la colección Emilio Montes. Museo Field de Historia Natural-Antropología.

▲ Fig. 17. Vasija de doble cuerpo estilo Wari, con aplicación de pigmento rojo sobre el rostro y la base del pico. Formó parte de la colección Emilio Montes. Museo Field de Historia Natural-Antropología.

▼ Fig. 18. Fotografía de un huaquero. Colección Wilhelm Gretzer, Niedersächsisches Landermuseum, Hanover, 5_1_164.

► Fig. 19. Fotografía de la Princesa Therese von Bayern y del Doctor Gaffron en Ancón. Colección Wilhelm Gretzer, Niedersächsisches Landermuseum, Hanover, 5_1_260.

► Fig. 20. Antigüedades peruanas: La Necrópolis de Ancón en Perú. Serie de ilustraciones de la civilización y la industria del Imperio de los Incas. Siendo el resultado de excavaciones realizadas sobre el terreno *Nature* 23, 75 (1880).

► Fig. 21. «Cabeza peruana», grabado en Ephraïm G. Squier, *Perú: Incidentes de viajes y exploración en la tierra de los incas*. Nueva York, 1877, p. 184.

► Fig. 22. Falso huaco (libremente inspirado de un vaso-retrato mochica) llevado por Charles Wiener durante su misión arqueológica en el Perú. Musée du quai Branly-Jacques Chirac (Francia), Colección Frédéric Quesnel.

siglos la excavación de tumbas y yacimientos incas o preíncas estuvo asociada esencialmente a la búsqueda de objetos de materiales preciosos. Solo a partir del siglo XVIII se observó un cambio en las prácticas de excavación, con un interés más marcado por la documentación científica. Uno de los mayores actores de este periodo fue el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón, cuyas colecciones y dibujos arqueológicos son bien conocidos.[32] En las décadas anteriores a la declaración de independencia, el interés por los restos prehispánicos tenía una clara dimensión identitaria; el ensayo de Hipólito Unanue “Idea general de los monumentos del antiguo Perú” es una buena muestra de ello.[33] Sin embargo, el saqueo arqueológico nunca cesó (y sigue siendo hoy una de las plagas más dañinas para el conocimiento y la conservación de un patrimonio que continúa muy amenazado); quedan numerosos testimonios de ello en el siglo XIX. Esta práctica se vio favorecida por los ingresos que los huaqueros –profesionales u ocasionales– (Figs. 18, 20) podían obtener de coleccionistas y viajeros que querían llevarse algún recuerdo memorable (Figs. 19, 21). Ya no eran solo los objetos de oro o plata los que se buscaban con avidez, sino también las cerámicas o telas que se distinguían por su belleza o extrañeza. Esta organización del saqueo adoptó a veces formas más modernas, como en el caso de la sorprendente sociedad de accionistas denominada Sociedad Huacas del Inca, formada en 1887.[34] El corolario del saqueo fue la falsificación (Fig. 22), que tendió a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XIX, también para alimentar una creciente demanda de objetos curiosos. Asimismo, esta producción contribuyó a una cierta confusión en el conocimiento que se podía tener de las culturas materiales prehispánicas y la interpretación que se podía hacer de ellas. De ahí que aparecieran entre los coleccionistas o en museos europeos y americanos figuritas de cerámica o metal muy atípicas, que a veces incluso sugerían un origen egipcio o chino. ¡Tantos elementos perturbadores para la ciencia en curso como soportes para las imaginaciones más desenfrenadas!


18


19



20



21

MODERN PERUVIAN HEAD.



22



Pero, paralelamente a estas prácticas inadecuadas, varios actores peruanos (o residentes en el territorio nacional) realizaron investigaciones con motivaciones genuinamente científicas. Mariano Eduardo de Rivero fue una de las figuras más notables de la primera época de la arqueología peruana. Tras recibir formación científica en Alemania y Francia, regresó al Perú en la época de las guerras de independencia y fue, como hemos visto anteriormente, el primer director del Museo Nacional. Pasó muchos años viajando por todo el país, recopilando datos de campo, haciendo observaciones, mediciones y dibujos, con el deseo de compartir esta información con la comunidad académica a través de varios proyectos de publicación.[35] En la segunda mitad del siglo XIX surgió otra personalidad que más tarde se convirtió en un héroe nacional y en un símbolo del científico que dedica su vida a la investigación: Antonio Raimondi (Fig. 23). Este naturalista italiano, que llegó al Perú en 1850, consagró gran parte de su tiempo a viajar en todas las direcciones por el territorio peruano, recolectando especímenes de los tres reinos de la naturaleza, recogiendo notas y observaciones sobre los recursos naturales, la geografía física, la hidrografía y también los restos arqueológicos, de los que hay numerosos testimonios en sus apuntes de campo y publicaciones.[36] Más allá de estas personalidades destacadas y un tanto excepcionales por su actividad científica a largo plazo, podríamos mencionar los nombres de muchos otros actores de la arqueología peruana cuyas huellas se pueden encontrar por medio de publicaciones más discretas, a menudo en la prensa, que contienen informes de sus descubrimientos y observaciones: Modesto Basadre, Teodorico Olaechea, Eugenio Larrabure y Unanue, Paul Frédéric Chalon, etc.[37]

En la mayoría de los casos, estos conocimientos eran muy informales, no se publicaban, pero probablemente se compartían entre amigos y parientes en el marco de tertulias o encuentros con viajeros de paso. Los eruditos, pero también, en un sentido más amplio, los terratenientes, los arrieros y los campesinos, tenían un profundo conocimiento de la tierra que los rodeaba, incluidas sus ruinas arqueológicas. Es precisamente gracias a la información comunicada por el párroco de Curahuasi a Eugène de Sartiges que este pudo montar una expedición al sitio de Choquequirao, de tan difícil acceso.[38] Igualmente, fue por la información recogida en el camino que el explorador Charles Wiener supo de un misterioso sitio llamado Machu Picchu:

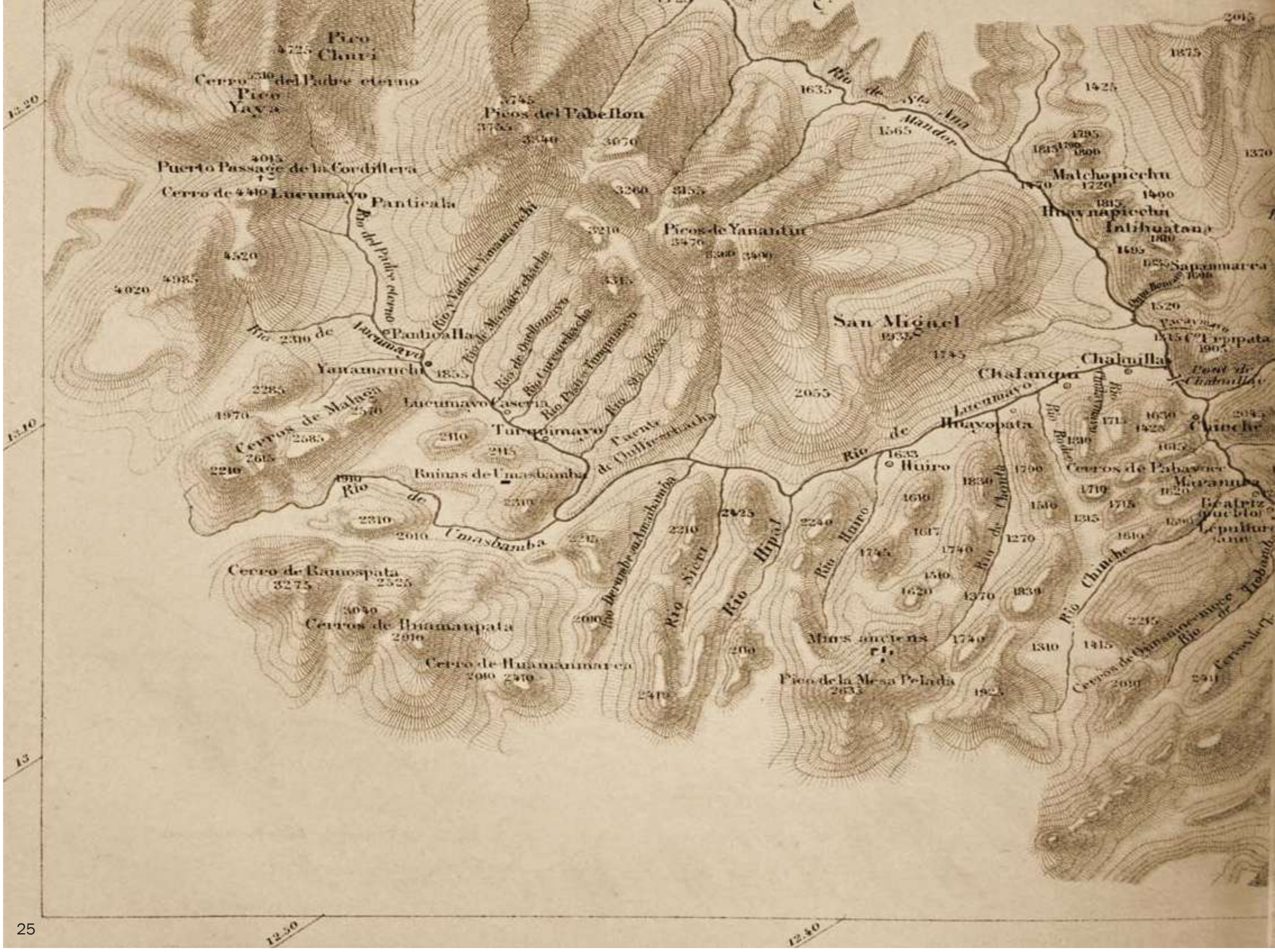
> *En Ollantaïtambo me hablaron de los antiguos vestigios que existían en la vertiente oriental de la Cordillera, y de los cuales conocía por su nombre los principales, Vilcabamba y Choquequirao [...]. Me hablaron de otras ciudades, Huaina-Picchu y Matcho-Picchu, y decidí hacer una última excursión al este antes de continuar mi viaje al sur.*[39]

◄ Fig. 23. Retrato fotográfico de Antonio Raimondi con un tocado de plumas y atuendo prehispánico encontrado en una huaca cerca de Huacho, en Thomas Hutchinson, *Two years in Peru*. London, 1873, tomo 2.

▼ Fig. 24. “Lanzón y cabezas clavas de Chavín”, acuarela por Alfred Dumontel, circa 1874 [después de un esbozo por Antonio Raimondi?] Archivo General de la Nación.



24



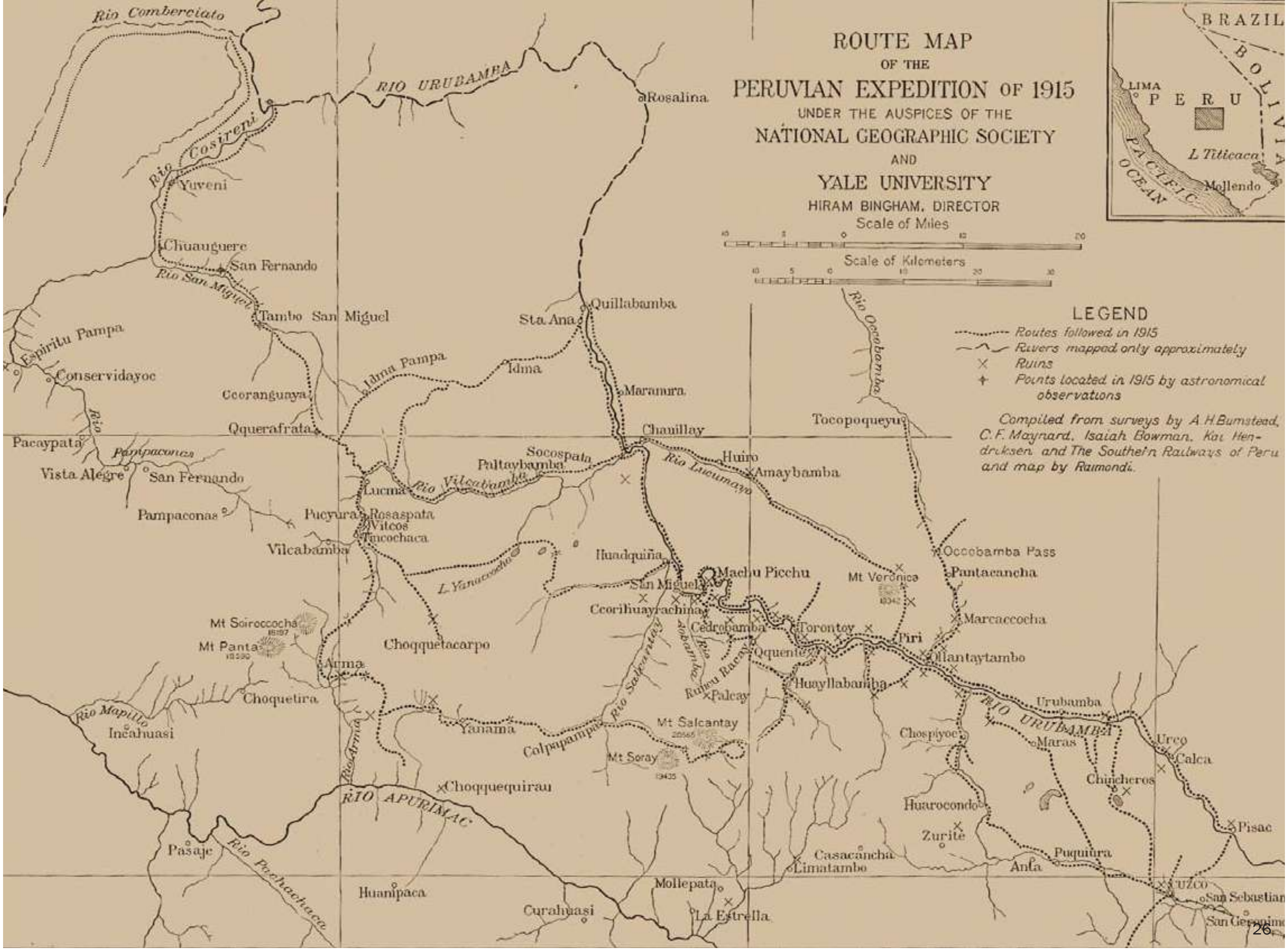
25

▲ Fig. 25. Mapa (detalle). Zona arqueológica. “Diario de viaje de Perú y Bolivia”. Por Charles Wiener. París 1880.

Y, por supuesto, fue de manera similar que Hiram Bingham “descubrió” el sitio en 1911 (Figs. 25, 26).

Aunque era innegable el conocimiento y el interés, más o menos compartido por numerosos individuos, este aislamiento intelectual y científico no favorecía la construcción de una investigación y reflexión más global sobre el pasado prehispánico del Perú. Había algunas asociaciones que fomentaban este tipo de investigación (por ejemplo, el Club Literario o la Sociedad Amantes del Saber), pero la arqueología solo podía ocupar un lugar muy marginal. También hubo algunos intentos más específicos, como la Sociedad Arqueológica Peruana fundada en el Cusco en 1868 por el sacerdote Manuel González de la Rosa, o una Sociedad de Historia del Perú establecida en Lima en 1877, pero estas asociaciones tuvieron una vida muy efímera y sin resultados tan convincentes. No fue hasta la fundación de la Sociedad Geográfica de Lima en 1888 que las cosas realmente empezaron a cambiar. El proyecto regenerador de esta asociación le dio un rol importante a los estudios arqueológicos; además, su dimensión verdaderamente nacional (e incluso internacional), así como su apoyo por parte del Gobierno, contribuyeron al éxito de esta sociedad científica.[40] Del mismo modo, la fundación del Centro Científico del Cusco en 1897 desempeñó sin duda un papel relevante en el desarrollo y la visibilidad de las actividades científicas y patrimoniales en la región sur.[41] Después, la fundación del Instituto Histórico del Perú, en 1905, fue un hito más en la construcción de una estructura institucional propicia para la elaboración de un discurso oficial sobre la historia nacional, incluyendo sus primeros periodos.

La incorporación de una reflexión sobre el pasado prehispánico en la enseñanza escolar y universitaria era, evidentemente, un paso imprescindible para anclar este campo de estudio en forma duradera y eficaz en el ámbito intelectual peruano y contribuir a la ela-



▲ Fig. 26. Mapa de ruta de la expedición peruana de 1915 auspiciada por la sociedad geográfica nacional y la universidad de Yale.
Hiran Bingham, Director.

boración y difusión de un discurso sintético sobre el pasado antiguo de la nación. Luego de la publicación pionera de Sebastián Lorente (1860) en el último cuarto del siglo XIX, más adelante, a principios del siglo XX, aparecieron varias síntesis pedagógicas de la historia peruana en las que el periodo prehispánico ocupaba un lugar notable, incluido el periodo preincaico. Entre sus autores, cabe mencionar a Agustín de la Rosa Toro, Jorge Polar, Enrique Benites, Manuel Marcos Salazar y, por supuesto, Carlos Wiesse.[42] Paralelamente, las Universidades de San Marcos en Lima y San Antonio Abad en el Cusco fueron desarrollando un sistema de enseñanza que daba cada vez más espacio a los periodos antiguos de la historia nacional y acogieron los primeros trabajos académicos en este campo de estudio. Entre estos, se encuentran los de Carlos Wiesse (1884), Abraham Moisés Rodríguez (1897), Mario Sosa (1900) y Pedro Irigoyen (1909).[43]

El trabajo pionero de Mariano Eduardo de Rivero (publicado en Viena en 1851 con la ayuda de Johann Jakob von Tschudi), *Antigüedades peruanas*, siguió siendo durante mucho tiempo una obra tan notable como aislada.[44] Como signo de la creciente integración de la arqueología en el panorama científico, literario e intelectual peruano, a finales de siglo aparecen las primeras síntesis e intentos de divulgación de la historia antigua del Perú. *Bocetos históricos*, un libro que recoge un conjunto de artículos escritos por Horacio H. Urteaga para revistas culturales (como *La Ilustración Peruana*), es un interesante ejemplo de este enfoque divulgativo de un conocimiento todavía muy incierto a principios del siglo XX y sujeto a vivos debates.

Si durante varios siglos después de la conquista fue ampliamente aceptado por los estudiosos e historiadores que la civilización en el Perú había sido únicamente obra de los incas, esta concepción unívoca tendió a resquebrajarse en el siglo XIX. Si bien algunas crónicas españolas mencionan la existencia de ruinas anteriores a los incas

en las orillas del lago Titicaca, en el lado boliviano, en el sitio de Tiahuanaco, la idea permaneció confusa durante mucho tiempo y fue obviamente objeto de polémica entre los historiadores,[45] aunque esta profundidad cronológica de la época anterior a la conquista había sido sugerida en varias ocasiones por la literatura de mediados del siglo XIX. Y, en la década de 1870, nuevos autores (como González de la Rosa o Hutchinson) militaron por el reconocimiento de una civilización distinta que había ocupado la costa norte antes que los incas y a la que se podrían atribuir los prodigiosos vestigios visibles en Moche o Chan Chan, así como esas cerámicas tan particulares y apreciadas por los coleccionistas (que hoy se identificarían como Mochica, Chimú, Lambayeque, etc.). En esta misma época, Antonio Raimondi exploró las ruinas de Chavín de Huántar y trajo a Lima una imponente estela de piedra cuyo estilo era totalmente diferente de lo conocido en otros lugares (Fig. 24). Mucho más tarde, Julio C. Tello haría de este sitio el centro de un discurso radicalmente distinto respecto a la historia antigua del Perú. Otros sitios (Kuélap, Chachapoyas, Paracas, Nazca) revelados científicamente entre finales del siglo XIX y principios del XX demostrarían la diversidad de culturas, así como la profundidad cronológica de las antiguas civilizaciones presentes en el territorio peruano, implicando la renovación de la concepción que se podía tener de la historia nacional.

Cabe destacar que, a lo largo del periodo aquí considerado, el proceso de construcción de un discurso sobre el pasado antiguo del Perú se nutrió de voces e interpretaciones sumamente dispares. Además del reconocimiento o no de culturas distintas, el propio origen del hecho civilizatorio fue objeto de muy diversas interpretaciones. Para algunos autores (y sin duda muchos estudiosos que no han dejado constancia escrita de sus pensamientos), la idea de un origen estrictamente local era difícil de admitir. Dados los prejuicios científicos de la época, pero también el dogma cristiano de una creación única del hombre, parecía imposible concebir la idea de grupos humanos presentes en América desde tiempos inmemoriales y que tuvieran sus propias culturas independientemente de los demás pueblos del mundo. Por lo tanto, era intelectualmente más cómodo –incluso más halagador– considerar que la civilización había sido traída al Nuevo Mundo por alguna gran cultura del Viejo Mundo: los egipcios, los sumerios, los chinos. Si estas interpretaciones nos parecen hoy bastante descabelladas, fueron, sin embargo, apoyadas por las voces más escuchadas de su tiempo: Pablo Patrón, Horacio H. Urteaga,[46] etc. Obviamente, estas tesis migratorias podían tener una dimensión muy política o aun ideológica: afirmar que la civilización había sido traída al Perú por un pueblo endógeno, o, por el contrario, defender la idea de que eran culturas originarias del suelo peruano las que se habían extendido por el continente sudamericano, tenía implicaciones muy diferentes.[47] La adopción de una postura nacionalista por una parte importante de la clase política peruana a principios del siglo XX contribuyó, sin duda, a esta nueva orientación de las actividades arqueológicas nacionales en las primeras décadas de esa centuria.[48]

▼ Fig. 27. El Dr. Julio C. Tello en la sala de la colección de cerámica. 13 de diciembre de 1924. Instituto Riva-Agüero PUCP.



27

Conclusión

Las referencias a los incas, tanto en los discursos políticos como en los escritos de los intelectuales o eruditos, eran frecuentes, pero estaban relativamente desencarnadas: eran más a menudo retórica literaria que producto de la actividad arqueológica que se puede observar en el Perú del siglo XIX. Esta actividad –al menos en sus objetivos anunciados– ilustra la ambigua relación mantenida con las grandes potencias europeas: manifiesta el deseo de sus actores de asimilarse a esas potencias demostrando la modernidad científica del país (contando con museos e instituciones académicas eficientes), aunque

también el deseo de distanciarse de ellas afirmando la especificidad histórica y cultural de las civilizaciones del antiguo Perú. Pero, en realidad, se percibe una gran dificultad por parte de estos mismos actores para concretizar esos objetivos. El Museo Nacional creado pocos años después de la declaración de independencia del Perú recibió poco apoyo de los sucesivos gobiernos y no mucho más de quienes habrían podido aumentar sus colecciones (científicos, estudiosos, coleccionistas). Estas colecciones, escasas y dispares,[49] tampoco dieron lugar a estudios o publicaciones académicas. Por último, el museo nunca llegó a un público amplio durante el siglo XIX, siendo accesible solo para la franja más acomodada y culta de la población de la capital.



▲ Fig. 28. Museo bolivariano en la Magdalena Vieja, inauguración de las salas dedicadas a José de San Martín y a Simón Bolívar.
16 de diciembre de 1924.
Instituto Riva-Agüero PUCP.

Esto debería hacernos reflexionar sobre los objetivos anunciados y el público al que realmente eran dirigidos aquellos discursos y promesas. Del mismo modo, durante este mismo periodo, el museo no parece haber cumplido la más mínima función educativa, que normalmente debería haber sido uno de sus propósitos como patrimonio de referencia. El Museo Nacional no solo tendría que haber sido un conservatorio del patrimonio cultural y natural de la nación, sino también un escaparate del mismo. Se ha visto que, por diversas razones, también fracasó en este objetivo. El desorden en el que los poderes públicos dejaron el Museo Nacional, durante mucho tiempo no pudo animar a los arqueólogos aficionados y a los coleccionistas privados a realizar actividades patrimoniales para la comunidad en general. Sin embargo, hubo algunos que sí lo hicieron, como se desprende de los artículos publicados en la prensa que alertaban sobre la falta de fondos del gobierno y las amenazas al patrimonio arqueológico e histórico de la nación, o de las asociaciones culturales que llevaron a cabo una importante labor. Sin embargo, esta innegable producción cultural se mantuvo mayoritariamente en un marco privado bastante restringido.

No fue sino hasta el cambio de siglo que hubo una evolución en las prácticas, proyectos y acciones, debido a una combinación de factores que favorecieron la institucionalización de la arqueología en el Perú: el desarrollo de la educación universitaria a nivel nacional; el creciente número de instituciones y publicaciones académicas; la diversificación de los medios de comunicación (incluyendo la fotografía).[50] El corolario de esta evolución fue probablemente el desarrollo de una clase media en el Perú, que también quería acceder a la educación y la cultura y participar en el debate sobre lo que debía ser el patrimonio nacional. Sus aspiraciones y reivindicaciones sociales contribuyeron seguramente, en las primeras décadas del siglo XX, al establecimiento de un nuevo contexto cultural en el que se desarrollaron las corrientes intelectuales y artísticas autóctonas, pero también identidades regionalistas más fuertes, alimentadas –entre otras cosas– por los nuevos aportes de la arqueología.



1

La representación de la nobleza incaica en el teatro sobre la independencia del Perú

Miguel Ángel Vallejo Sameshima

Introducción

En el virreinato del Perú, la nobleza incaica gozó de privilegios negados a la plebe indígena. En el teatro virreinal, tanto en el mestizo como en el indígena, a los nobles incas se los representaba como héroes de un pasado idílico. Sin embargo, esta nobleza inca fue relegada en las guerras criollas por la independencia y el orden republicano significó su decadencia final. La independencia es el origen de nuestra concepción de país y, al ser un ritual que se conmemora cada año, consideramos que el teatro sobre esta gesta construye identidades nacionales y asigna diferentes papeles a los grupos socioculturales peruanos. Por estos motivos, este ensayo analizará el rol asignado a la nobleza incaica en el teatro peruano sobre la independencia y cómo ha ido variando esto a lo largo de más de doscientos años.

Es preciso hacer un repaso histórico. El virreinato del Perú se constituye en 1542 y desde entonces podemos hablar de la existencia de un Estado. Se dividió en dos repúblicas, la de indios y la de españoles, que legalmente debieron mantenerse separadas, aunque ello culturalmente no ocurrió. En esta división, los españoles y criollos ocuparon los principales cargos de autoridad, en una relación tensa por el control de las instituciones, mientras los indígenas solo podían ser autoridades sobre otros indígenas. Así, los nobles incas fueron habitualmente caciques, curacas o propietarios de tierras, lo que significaba una clara diferencia con respecto a la plebe indígena.

La organización del virreinato mantuvo algunas políticas del incario, como la mita o trabajo obligatorio para el Estado, aplicado solo a los indígenas. Sin embargo, la nobleza

inca quedó exenta de este. A su vez, los criollos y españoles pagaban una variedad de impuestos menores, mientras que se impuso el tributo indígena como único impuesto para este sector. Los nobles incas eran grandes contribuyentes, lo cual les daba prebendas administrativas y legales, y poder de negociación frente a autoridades criollas y españolas.

De acuerdo con Rostworowski (2018), algunos miembros de las élites incaicas poseían libertad de tránsito para viajar a España, y varios de ellos tuvieron fortunas familiares. Son conocidos incluso enlaces legales entre nobles incas y españoles a inicios del virreinato. La supervisión del culto católico quedó también dividida, pues la Santa Inquisición vigilaba a españoles y criollos, mientras otras autoridades controlaban a los indígenas mediante la política llamada *extirpación de idolatrías*.

Sin embargo, Quijano (2000) nos recuerda que la raza fue asociada de manera indisoluble al rol que una persona tenía en la sociedad. Esto es, que la dominación de las autoridades virreinales siempre se basó estructuralmente en la raza. En esta categorización, la nobleza incaica fue percibida con dos filtros: sus miembros eran similares a la nobleza europea a la vez que racialmente indígenas. Eso los ubicó en una posición contradictoria, en un lugar de privilegio, pero dentro de la condición subordinada de indígenas.


2

Mencionábamos que la división de repúblicas no separó completamente a las castas, y esto se explica, al menos en parte, por la política de expansión cultural española, que favoreció el mestizaje. Los españoles, a diferencia de los colonizadores ingleses y franceses, crearon instituciones dedicadas a la evangelización y la educación. No solo fundaron parroquias donde podían formarse indígenas e incluso afrodescendientes, sino asimismo colegios mayores que se convertirían en escuelas de oficios y universidades. A su vez, hubo momentos en que se respetó los cultos religiosos indígenas fusionados con los católicos, mestizaje que nunca se detuvo.

En esa línea, el primer teatro en la América hispana fue utilizado para evangelizar a los indígenas, como asegura Lamús Obregón (2010),[1] en una tensión entre mestizaje y control. De acuerdo con Sotomayor (1990), el teatro virreinal en el Perú desde 1568 fue

Páginas 248-249:
◄ Fig. 1. Actor del drama Ollantay, 1923, a cargo de la Misión Peruana de Arte Incaico, bajo la dirección de Juan Manuel Figueroa Aznar.

► Fig. 2. Puesta en escena del drama Ollantay, 1923, a cargo de la Misión Peruana de Arte Incaico, bajo la dirección de Juan Manuel Figueroa Aznar.



fomentado por los jesuitas y las formas artísticas europeas se mezclaron con lo nativo, por ejemplo, en la celebración de misas andinas y autos sacramentales en fiestas como el Corpus Christi. Moncloa y Covarrubias (1905) añade que las primeras representaciones dramáticas en el Perú se hicieron en el cementerio de la catedral de Lima o en las plazas de las parroquias durante las fiestas religiosas.

Concordamos con Oviedo (1995) en la enorme trascendencia de la leyenda anónima *Ollantay*, representada infinidad de veces. En esta pieza, una princesa inca es seducida por un militar español para que le entregue un tesoro inca, en el contexto de la conquista. Aunque Oviedo cita el primer manuscrito reconocido en el Perú, del sacerdote cusqueño Antonio Valdés, fechado en 1837, considera que este se basa en una leyenda narrada



▲ Fig. 3. Juan Lepiani. La captura de Atahualpa, circa 1920-1927. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Lima.

durante la conquista, y es probable que haya sido representada repetidas veces en fiestas populares indígenas durante el virreinato.

Asimismo, es importante destacar a las diferentes versiones de la *Tragedia del fin de Atahualpa*. La obra, de acuerdo con Balta (2000) escrita en la década de 1570, representa la captura del último soberano inca y culmina con lamentaciones trágicas. Otra obra relevante es *El pobre más rico o Yauri Tito Inca*, de inicios del siglo XVII, escrita por



Gabriel Centeno de Osma. Ambientada en el Cusco, cuenta la historia de un hombre pobre que no se humilla ante los colonizadores, se enamora de la princesa inca Cori Umiña y evade la seducción de Nina Quirú, encarnación de Lucifer.

Cabe destacar asimismo la influencia europea en estas piezas, pues pareciera que muchas fueron escritas por sacerdotes o nobles indígenas cristianizados. A su vez, existen similitudes en las historias. Por ejemplo, el hombre poseído por el demonio en





4



Fig. 4. Corona de danza siglo XIX. Colección Liébana.

Fig. 5. Personaje en la danza-drama, el tamboy del Inca Atahualpa. Carhuamayo, Junín.

Fausto o en la leyenda de Teófilo como argumento en *Usca Paucar* o *El pobre más rico.* Concordamos con García-Bedoya (2000) en que estas obras muestran un mestizaje en la trasposición de elementos andinos en historias europeas, o elementos europeos reconocibles por los habitantes de los Andes. A su vez, en el siglo XVII aparecieron autos sacramentales en quechua, de corte indianista, es decir, sobre temas indígenas, pero sin una reivindicación clara. Destacamos *El hijo pródigo* (¿1657?) de Juan de Espinosa Medrano, escrito con propósitos moralizantes.

En todas estas obras, la nobleza incaica aparece derrotada por fuerzas superiores, vencida por un destino inevitable, y preservando su nobleza y bondad. Esto se apreciaría asimismo en algunas piezas oficiales breves, como loas o entremeses, representadas por la población indígena para celebrar el ascenso al poder de un virrey o rey.



Por otro lado, Millones (1992) considera que representaciones indígenas más relevantes son las múltiples representaciones de la captura y muerte del soberano inca, como forma de interpretar el nuevo orden político que implicó el virreinato. Muchas de estas se realizan hasta hoy, como el *Auto sacramental de los reyes magos*, representado en el Cusco, a partir de un manuscrito legado de generación en generación, que va reescribiéndose y hoy incluye un episodio sobre la independencia. Más adelante veremos algunos ejemplos de la continuidad de estas representaciones, pero adelantamos una gran variedad de danzas tradicionales, como la negrería de Huánuco o varios carnavales de Ayacucho, que incluyen como personaje al soberano inca, en ocasiones derrotado, en otras como promesa de redención futura.

Tanto el teatro vinculado al mundo indígena como estas representaciones indígenas fueron prohibidos ocasionalmente por las juntas eclesiásticas y los concilios, pues hubo periodos en que se los consideró peligrosos, en especial tras alguna revuelta. Sin embargo, las prebendas de la nobleza incaica permitieron que estas representaciones continuaran, al menos en parte.

Estamos de acuerdo con García-Bedoya (2000) cuando asegura que el teatro quechua durante el virreinato forma parte de «un conjunto de prácticas discursivas que apuntan a configurar un sujeto transcultural andino, cuyo soporte social son las élites indígenas coloniales» (203). Hemos visto que los principales personajes en el teatro indígena fueron de la nobleza incaica, siempre con una imagen positiva. Así, concluimos que el teatro indígena no se mantuvo al margen del orden virreinal ni del mestizaje cultural, y su representación se estructuró sobre la base de la nobleza incaica.

Nobles ausentes en la independencia

Según Walker (2015), las crisis económicas en el siglo XVIII, sumadas a los abusos de los corregidores, generaron un profundo descontento en la población indígena, a la vez que una división entre los poderes laicos y de la Iglesia. Este fue el contexto ideal para las revueltas independentistas dirigidas por nobles indígenas, los más afectados. La rebelión más importante fue la de Túpac Amaru II, cacique de Tungasuca, y su pareja, Micaela Bastidas.[2] Se inició en noviembre de 1780, en el sur andino, con el asesinato del corregidor Antonio de Arriaga. Si bien Túpac Amaru II fue derrotado en 1781, sus seguidores continuarían la rebelión hasta ser derrotados en 1783. Con este proceso cambiaría tanto el papel de la nobleza incaica como las maneras de representarla en el teatro.

Esta revuelta demostró lo complejo y contradictorio del mundo indígena. Un ejemplo simbólico es que, según quien lo veía, Túpac Amaru II podía ser considerado indígena, mestizo o culturalmente blanco. Pese a la derrota de esta revuelta, este fue el inicio del proceso de independencia, que después tendría nuevos líderes indígenas y criollos, con posiciones políticas diferentes. A su vez, la derrota de Túpac Amaru II profundizó la decadencia de la nobleza incaica, pues en los Andes se cayó en un vacío de poder debido al ocaso de los caciques y a que la autoridad virreinal impuso una fuerte represión que quitó prebendas administrativas a las élites indígenas. En concreto, se prohibió cualquier manifestación cultural de corte indígena. De acuerdo con De Odriozola (1863), la sentencia del 15 de mayo de 1781 que condena la rebelión de Túpac Amaru II y Bastidas dice:

> *También celarán los mismos corregidores que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias, comedias u otras funciones públicas de las*

que suelen usar los indios, de sus hechos antiguos; y de haberlo hecho darán cuenta a la Secretaría de los Gobiernos (159).



▲ Fig. 6. Grupo de personas de la sociedad limeña ataviadas con trajes del siglo XVIII, en el patio del palacio de Torre Tagle. Fotografía. Anónimo. Archivo Histórico Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1921.

Las intendencias, instituciones de fiscalización y control que reemplazaron a los corregimientos en 1784, se encargarían de perseguir las manifestaciones culturales indígenas, al considerarlas no solo peligrosas para el orden político, sino asimismo contrarias a la *sanidad de las costumbres*. Según De Odriozola, se llegó a prohibir incluso libros antes considerados cultos, como las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega.

A su vez, en las celebraciones teatrales en eventos oficiales de la autoridad virreinal, se censuró la presencia de personajes indígenas. Por ejemplo, las loas recitadas en la *Relación de las fiestas que la ciudad de Arequipa celebró con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV* (1790), no incluyeron representaciones de incas ni *chimpu capacs*, como era usual antes.

La primera obra que registra un suceso de la independencia es la *Loa al brigadier don Sebastián de Segurola* (La Paz, 1786), quien combatió a la rebelión tupamarista en La Paz en 1783, escrita por Pedro Nolasco Crespo. Los personajes, en clave neoclasicista, son virtudes y lugares personificados: el Mérito, que habla con un coro de Música, los Partidos bolivianos y la Ciudad de La Paz. El Mérito recuerda a Segurola como héroe y pacificador, y se refiere a Túpac Amaru II y a los hermanos Catari —también líderes de esta revuelta— como «Monstruos que no ha dado Zahara, / Fieras que no viera el Cáucaso» (Ugarte Chamorro 1974a, 6), globalizando su maldad, volviendo más épica la victoria de Segurola. La nobleza incaica, entonces, es apenas representada, nombrada en boca de personajes alegóricos, para ser comparada con animales y monstruos, seres sin humanidad. La épica en esta pieza le corresponde al español Segurola y se realza por la maldad de los nobles indígenas.

Volviendo al proceso independentista, es preciso recordar que las rebeliones criollas fueron lideradas por criollos dentro del aparato estatal. Para Earle (2001), esta lucha de los criollos por la independencia nace de un discurso de rebelión ante la autoridad española, pero no necesariamente por defender ideas republicanas. La Constitución de Cádiz de 1812 ya ofrecía la ciudadanía a los indígenas y la posibilidad de negociar mayores libertades y representatividad. Sin embargo, la élite criolla era excluyente y, si bien acusaba al virreinato de degradar a los indígenas, también recordaba su filiación con España. A su vez, consideramos que esta élite criolla no distinguía entre nobles y plebe indígena.

De la Cadena (2014) afirma que en estas décadas nace el nacionalismo criollo, lo cual determina un cambio en la percepción y representación del indígena. De esta manera, se entiende que los criollos tuvieran una mirada más lejana respecto a lo indígena que los españoles y que justificaran su exclusión en la paradoja de pretender recuperar el país para sus dueños del pasado, mientras, en el presente, recayera en los propios criollos la administración del territorio. La historia oficial silenció por mucho tiempo el papel que jugaron las poblaciones indígenas y afroperuanas en las guerras de independencia, durante las cuales participaron activamente en ambos bandos, en montoneras y partidas de guerrillas.

Durante estas guerras de la independencia, existió un teatro de agitación y propaganda para defender las ideas propias y atacar las enemigas. De acuerdo con lo que hemos visto en las compilaciones de Ugarte Chamorro (1974a y 1974b) y Vargas Ugarte (1974), la mayoría de las piezas sobre la independencia son de pocas páginas, por ejemplo, entremeses y loas. Asimismo, tienen una estética neoclasicista, pues los personajes representan virtudes y se apela a simbolismos y referencias de la cultura grecolatina. Los personajes recurrentes son caudillos militares y miembros de la plebe criolla.

En cambio, la nobleza incaica no aparece representada en casi ninguna pieza teatral peruana de inicios del siglo XIX, ni siquiera en las obras a favor de la independencia, y tampoco apreciamos a indígenas de la plebe. Una excepción es la *Loa en memoria a la independencia del Perú* (1825 o 1828), de Felipe Pardo y Aliaga. En esta se mencionan las batallas de Junín y Ayacucho, con una reivindicación de los incas, pero con la idea de que los indios del presente son una «raza degradada»:

> *La tierra hizo morder al fiero hispano; / Y en brazo poderoso / A un vasto continente hizo dichoso. // Allí en su luz guiaba / La-Mar imperturbable; / Cual del Olimpo la sublime cumbre, // Los bravos, y mandaba / La muerte formidable / Con letal planta hollar la muchedumbre: / Vencerlos, destrozarlos / Y, librando a la nada / Su raza degradada, / Del olvido en la cima sepultarlos. / Y con esta victoria / Devolver a los Incas su alta gloria (Ugarte Chamorro 1974b, 280).*

Sin embargo, existen dos piezas argentinas donde aparece descrita con más detalle la nobleza incaica. La primera es *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos* (1808), de Bernardo de Monteagudo, consejero primero de San Martín y luego de Bolívar. Es un encuentro fantástico entre Atahualpa, último soberano inca, y el rey Fernando VII de España, durante su exilio por la ocupación francesa de España. Aunque hay pocas acciones, la complejidad de su discurso es memorable. Ambos personajes hablan en un mismo registro idiomático, el castellano culto y con referencias universales, sobre el problema de ser líderes de un territorio conquistado.

Los dos personajes son ideológicamente similares. Atahualpa está orgulloso de ser católico y llega a afirmar que venera al papa. Asimismo, ostenta el mismo poder e importancia que Fernando VII. Se legitima como un rey en la concepción europea y mira a sus súbditos desde la mentalidad occidental:

> *Aquí saben que los americanos son unos hombres tímidos y sencillos pero advierten al mismo tiempo que aunque incultos y salvajes, son muy pocos los misantrópicos, y que los más viven reunidos en sociedad, que tienen sus soberanos a quienes obedecen con amor, y que cumplen con puntualidad sus órdenes y decretos. Saben en fin que estos monarcas descienden igualmente que tú, de infinitos reyes* (Ugarte Chamorro 1974a, 254-255).

► Fig. 7. Atahualpa, en la representación el Apu Inca. Fiesta de la Virgen de Cocharcas, Sapallanga, Junín.

Al final de la obra, Atahualpa convence a Fernando VII de que la libertad de su tierra americana es justa y urgente. Fernando VII afirma que «si aún viviera, yo mismo los movería a la libertad e independencia más bien que a vivir sujetos a una nación extranjera» (Ugarte Chamorro, 1974a 261). Atahualpa contesta: «Idos, pues, Fernando, a Dios, que yo también a Moctezuma y otros Reyes de las Américas darles quiero la feliz nueva de que sus vasallos están ya a punto de decir que viva la libertad» (Ugarte Chamorro 1974a, 261).

Así, la máxima autoridad española defiende la justicia de la independencia y justifica la lucha por la libertad de las naciones americanas. Se repite una estrategia utilizada por cronistas mestizos como el Inca Garcilaso de la Vega: igualar el valor de las culturas americanas prehispánicas y la española dentro de la fe católica.

La pieza utiliza a Atahualpa como una figura fundacional para la identidad del continente a punto de conseguir su independencia, pero este Atahualpa es un indígena con valores occidentales, desde una perspectiva americanista: la de América para los americanos. Al mezclar los tiempos, la obra propone también incorporar al indígena a la vida social, insinuando a su vez que el sistema monárquico es el más deseable, pues no cuestiona la legitimidad del poder ni de Atahualpa ni de Fernando VII.[3]

Otro argentino, Luis Ambrosio Morante, publicaría en 1821, en una Argentina ya independiente, *Túpac Amaru (Drama en cinco actos)*, donde se plantea una especie de utopía andina. La obra recrea con detalles ficcionales los inicios de la rebelión tupamarista, desde sus vínculos con las autoridades eclesiásticas, y describe al corregidor Antonio de Arriaga —en la vida real asesinado por las huestes del cacique— como un cruel explotador de indígenas. Sin embargo, en la ficción de Morante, el hijo de Arriaga se pasaría al bando rebelde. Este es el primer caso en que el padre pertenece al bando virreinal y el hijo al patriota, siendo un esquema que en el teatro peruano sobre la independencia se repetirá muchas veces, como en el *Rodil* (1852) de Ricardo Palma, *Libertas, o la independencia del Perú* (1921) de Arturo Molinari, y *Ayacucho* (196?) de Guillermo Nieto, entre otras obras.

La pieza de Morante reinterpreta la historia real para representar un conflicto humano tangible. De Arriaga padre secuestra a Micaela Bastidas y esa es la clave de su conflicto con el líder rebelde. Además de humanizar los ideales en pugna, convierte a la lideresa en un objeto de deseo de dos antagonistas. Bastidas no tiene voluntad ni fuerza para defenderse y, cuando lanza proclamas a favor de la independencia, lo hace reafirmando lo dicho antes por Túpac Amaru II. Asimismo, la obra presenta a Túpac Amaru II como un minero pobre y explotado, otorgándole el detalle épico de ser el débil enfrentando al poderoso, sin reconocer su posición de poder como cacique. No distingue entre nobleza incaica y plebe.



En la pieza se aprecia que el cacique desea la independencia de los indígenas como un ideal superior al de la independencia de un territorio o del continente. Así, lo central para él es el aspecto étnico. Cuando De Arriaga hijo se pasa al bando patriota, dice: «Vosotros, detractores de los indios, / vosotros que negáis alucinados / su intelectualidad por un momento / fixad vuestra atención / Túpac Amaru / será para vosotros un espejo / donde se mire el Sud-Americano» (Ugarte Chamorro 1974a, 111).

Túpac Amaru II aparece como el centro de identidad de la región y del independentismo, y la obra propone seguir sus legítimas ideas independentistas. Sin embargo, Túpac Amaru II no es un gran *Otro*, no tiene costumbres indígenas y podría pasar como un criollo.

Por otro lado, De Arriaga hijo pone énfasis en la humanidad de los indios y su derecho a la educación, o, desde otro punto de vista, en la necesidad de educarlos. Asimismo, cuestiona métodos que han condenado a la «servilidad más abatida» a los indígenas. Este es el ideal ilustrado, pensar que la redención de los indígenas llegará solo tras su educación occidental, sin acercarse a los saberes indígenas.

Sin embargo, en la unión final entre De Arriaga hijo y los rebeldes indígenas, quien se subordina es el joven dirigente criollo. Túpac Amaru dice: «Ven —este último rasgo te declara / la igualdad con nosotros. — ¡Compañeros! / Hagamos ver a cuantos nos degradan, / lo que pueden los Sud-Americanos» (Ugarte Chamorro 1974a, 192). Así, la obra propone la unidad entre personas y grupos sociales por una ideología común: la independencia. Y, de manera sutil, reivindica el valor de la justicia, sin importar factores como etnia o clase social, mientras redime a los indígenas.

Ambas piezas argentinas construyen al *Otro* —el soberano inca o el líder rebelde indígena— desde su propia visión del mundo y con formas estéticas occidentales, sin vínculos con la cultura indígena. Sin embargo, a estas dos obras no se les puede acusar de mentir o falsear. En una analogía con los estudios de Said (2004) sobre las culturas orientales, tanto estas representaciones argentinas como las crónicas de Indias y otros textos occidentales o mestizos sobre la cultura indígena, no son «una estructura de mentiras o de mitos que se desvanecería si dijéramos la verdad sobre ella» (26), sino que presentan una mirada ideológica. Es decir, construyen una ficción tan sólida que es entendida como real. De esta manera, los textos argentinos producen una utopía indígena moderna, sin considerar a los indígenas. Proponemos, en cambio, que los autores criollos peruanos no produjeron piezas similares al rivalizar políticamente con la nobleza incaica y prefirieron obviar todo lo indígena.

▼ Fig. 8. Representación de Atahualpa caído. Fiesta de la Virgen de Cocharcas, Sapallanga, Junín, 2003. Fina atención de Daniel Pajuelo.



Para Cornejo Polar (1989), la construcción de un ideario incaísta no fue posible en la realidad política republicana por el triunfo de una mentalidad dominante excluyente, la criolla, como también asegura Rojas (2017).[4] De la Cadena (2014) afirma que la rebelión de Túpac Amaru II generó miedo en los criollos, quienes tuvieron fantasías de horror sobre los indígenas. La decadencia final de la nobleza incaica se inició cuando Bolívar tomó el poder absoluto, tras la victoria de Ayacucho, y abolió los curacazgos indígenas en 1825. Ya sin aristocracia, los indios en general fueron todavía más excluidos.

La nobleza incaica y su tesoro en el Romanticismo

Portocarrero (2007) considera que, para la mirada criolla, la problemática *redención* del indígena solo era posible con su occidentalización, es decir, debían desaparecer su cultura. Agrega que el mundo criollo idealizó el pasado inca, pero, al mismo tiempo, consideraba que esta grandeza incaica había desaparecido por la conquista, la crueldad española y el exceso de trabajo, condiciones que —argumentaban los criollos— degradaron a los indígenas contemporáneos, en un proceso negativo que extendió por el consumo de alcohol y las fiestas populares. Pese a ello, el mundo criollo también veía al periodo colonial como una época de quietud social y de fusión cultural, en la cual se formó el Perú. Portocarrero (2007) asegura que la narrativa criolla fue evidenciando sus límites al buscar lo extranjero y negar su pasado indígena. Así, asegura que la primera narrativa criolla sufría de autodesprecio y por ello no le era posible elaborar narrativas nacionales.[5]



▲ Fig. 9. Ñusta o mujer noble, forma parte del cortejo que acompaña al Inca. Representación el Apu Inca en la fiesta de la Virgen de Cocharcas, Sapallanga, Junín.

La primera estética dominante de la República, el costumbrismo, buscará representar su presente con una mirada moralizadora. Sin embargo, el costumbrismo peruano, básicamente limeño, no incluirá personajes de la nobleza incaica, ni siquiera tendrá protagonistas de la plebe indígena, con una excepción: *La espía* (1854), de Manuel Ascencio Segura, cuya protagonista es una mujer pobre, dueña de su destino, que se casa por voluntad propia con un militar español, y es lideresa de su comunidad.

Si bien la naciente república peruana basó su economía en el tributo indígena cusqueño, Elward Haagsma (2020) recuerda que esto iría diluyéndose poco a poco. Las familias nobles indígenas, agrega, trataron de construir un proyecto político, pero la aparición del guano en la década de 1850 los volvería menos relevantes en la economía nacional al no ser propietarias de haciendas que se beneficiaran con ese recurso, por lo que perdieron su importancia como contribuyentes. Esto los debilitaría de forma definitiva frente a los hacendados criollos costeños.

En este contexto, el Romanticismo peruano buscaría valores nacionales y su referente sería el mundo incaico. Notable es el caso de Carlos Augusto Salaverry, quien, en *Atahuallpa o la conquista del Perú* (1860), trata de recrear el final del imperio inca, durante la guerra entre Huáscar y Atahualpa. Esta pieza hace una defensa de la cultura incaica, sin mistificarla ni victimizarla. Según Smith (2009a), solo los nobles acceden a la categoría de personajes, mientras que la plebe aparece como una masa. Incluso los propios nobles incas hablan de manera despectiva sobre la plebe.

En lo que respecta al teatro sobre la independencia, Salaverry escribió *El pueblo y el tirano* (1862), drama en cuatro actos que plantea una ucronía, pensando en lo que pudo haber ocurrido y no ocurrió. En la obra, en 1564 triunfa una rebelión indígena apoyada por la Inquisición. Esta pieza no solo busca aproximarse al mundo incaico, sino que destaca el papel de la nobleza indígena durante el virreinato. La mitad de

los protagonistas son indígenas, todos de la nobleza, sin características distintivas. Los personajes hablan igual que los españoles, siendo indiferenciables, y tampoco se representan costumbres indígenas.

Esta ucrónica rebelión no se ubica en un tiempo cercano al de las guerras de independencia, ni ahonda en ideales del mundo indígena. Es decir, no se incorpora al indígena en la república criolla, sino que se piensa en otra república, que no tiene ideales claros. En cambio, los personajes de la nobleza indígena piden libertad y reivindican al Perú como su patria, de acuerdo con las ideas criollas.

En la obra, las conspiraciones se suceden una tras otra, produciéndose enredos extraños, donde cada cual vela por sí mismo excepto los nobles indígenas, un grupo homogéneo y leal, y las mujeres, quienes son solidarias. Los personajes españoles sí son representados como traidores poco confiables. Así, se destaca la bondad y lealtad de la nobleza incaica, como en las representaciones virreinales.

A su vez, *Hima Sumac* (1884), de Clorinda Matto de Turner, presenta un argumento similar al de *Ollantay* y al texto *El tesoro de los incas* de Juana Manuela Gorriti. Estas historias se refieren a un tesoro incaico que debe ser cuidado por una mujer indígena joven, la cual es seducida por un militar español.[6] Todas se ambientan durante la conquista, salvo *Hima Sumac*, que transcurre en los años de la revuelta de Túpac Amaru II.

Cabe mencionar que *Hima Sumac* es una pieza de teatro musical, así que muchas acotaciones mencionan momentos donde entran instrumentos de percusión y melodías indígenas, como yaravíes. Esto genera un efecto dramático mayor, centrado en la protagonista. Hima-Sumac es seducida por Gonzalo, del que se enamora a primera vista en consonancia con los ideales del Romanticismo, pero este la engaña y la captura tanto a él como a su padre, obligándolos a confesar la ubicación del tesoro. Pareciera que los incas conciben este tesoro como una serie de valores espirituales mientras que los españoles solo esperan cofres con oro. Por otro lado, la revuelta de Túpac Amaru, novio de Hima Sumac, no ha fracasado ni triunfado. Una mujer de la plebe indígena lee en las hojas de coca que el resultado de la batalla no está claro.

En resumen, en las obras románticas sobre la independencia, las representaciones de las luchas por esa gesta tienen matices complejos. Los únicos personajes individualizados son de la nobleza incaica, no de la plebe, ni de los indígenas del presente, y no aparecen sujetos afroperuanos ni de otras etnicidades subordinadas. Ello genera una dicotomía única entre indígenas del pasado y criollos del presente como únicos sujetos peruanos.

Es relevante que en estas obras las revueltas indígenas ocurran fuera de escena. En el caso de *El pueblo y el tirano*, la victoria independentista solo se hace posible tras la ayuda de las autoridades españolas, y en *Hima Sumac* se presenta a los rebeldes indígenas apenas como los iniciadores derrotados de una guerra que después sería ganada por los criollos, quienes heredarían esos valores incaicos secuestrados temporalmente por los españoles.

Althusser (2015) propone que una ideología puede instar a los subordinados a seguir siéndolo o a revertir su situación. En el teatro romántico peruano sobre la independencia, hallamos una contradicción, pues se intenta reivindicar a los nobles indígenas del pasado, mientras se reafirman los prejuicios sobre los indígenas del presente, a quienes, de esta manera, se mantiene en la subalternidad. En estas piezas, al representar a la nobleza incaica del pasado, se vuelve invisibles a los indígenas de la plebe del presente.

► Fig. 10. Azucarero. Bajo Mantaro, siglo XX. Mate burilado con aplicación de plata, 21 x 23.5 cm. Colección Vivian y Jaime Liébana.

El retorno de Túpac Amaru y Micaela Bastidas

El Romanticismo no sería la única corriente que reivindicaría el pasado bajo la figura de la nobleza incaica. Sebastián Lorente, en su libro *Historia de la civilización peruana* (1879), marcaría un cambio en la concepción del pasado prehispánico. El texto destaca a los incas como una alta cultura, valoración que se hará popular entre los académicos de la época y en adelante, gracias a los descubrimientos arqueológicos. Estos factores, sumados a la derrota peruana en la Guerra del Pacífico, harían necesario redefinir la idea de nación peruana, con distintos programas para la inclusión de los indígenas, aunque siempre bajo la mirada paternalista de la Ilustración. Esta mirada consideraba al indígena como un sujeto que no puede incorporarse a la vida nacional hasta no ser educado con los valores occidentales. La necesidad de civilizar a los indígenas mediante la educación es una idea recurrente en el pensamiento ilustrado que predominaba en esos años.



Por otro lado, en el teatro quechua los nobles indígenas seguirían siendo los protagonistas. Balta distingue piezas como *Yawarwaqaq* (1892), de Abel Luna, en la que Inka Ripaq es un héroe incaico. En *Atahualpa o el fin del imperio* (1919), de Nicanor Jara, el personaje de Artuco es prueba de lealtad a la patria, y en *Yana Qawri* (1934), de Tobías Irrázal, el héroe es el rebelde Cahuide.



Sánchez Piérola (2018) considera que los autores en quechua en el sur peruano, durante la primera mitad del siglo XX, configuran un primer momento fundacional del teatro nacional, y los destaca por su vitalidad y conciencia nacional. Sánchez Piérola alaba especialmente el teatro cusqueño de la década de 1920, sobre todo dos piezas: *Sumaqt'ika* (1899), de Nicanor Jara, y *Manco II* (1921), de Luis Ochoa.

También habría un cambio de paradigma. Concordamos con Balta (2000) en apreciar piezas como *Waraqucha* (1917), de Mariano Rodríguez, que representa una rebelión del pueblo chanka contra los abusos del gobernante inca y donde se advierte la nueva visión del antiguo Perú como un crisol de culturas enfrentadas.

En los años 1920 surgiría el movimiento indigenista en artes y humanidades para denunciar las injusticias contra los indígenas y representar a estas culturas. En pintura son memorables las representaciones tanto de la captura de Atahualpa como los cuadros costumbristas de su tiempo. Sin embargo, ninguna obra teatral indigenista abordó episodios de la independencia. En general, los nobles incas no asoman en las obras de teatro sobre la independencia de fines de siglo XIX e inicios del XX, salvo en algunas obras escolares, desvinculándolos del origen de la República.

Entre las piezas teatrales sobre la nobleza incaica que afloran en la segunda mitad del siglo XX, es memorable *La muerte de Atahualpa* (1959), de Bernardo Roca Rey, que se caracteriza por su sentido dramatismo. En esta obra el soberano inca es derrotado con dignidad, mientras se escucha el incesante ritmo de instrumentos indígenas acercándose a la prisión donde está recluido, como un eco amenazador. Aquí se invierten los papeles que les otorgó el Romanticismo: la elegante nobleza incaica es vencida y la plebe indígena se presenta como un fantasma que acecha. Este punto de vista que presenta al indígena como posibilidad, como instrumento de cambio, se haría dominante en el teatro sobre la independencia, con dos nobles incas que figuran de manera recurrente en las creaciones teatrales sobre esta gesta en los últimos sesenta años: Micaela Bastidas y Túpac Amaru.



▲ Fig. 11. Azucarero (detalle). Escena del “martirio” de Tupac Amaru II. Colección Vivian y Jaime Liébana.

Ambos aparecen sobre todo en el teatro escolar. Destacamos una obra, *Túpac Amaru: drama histórico* (1975, original de 1966), de Carlos Valcárcel, la cual aborda episodios alrededor de la rebelión tupamarista con una perspectiva didáctica, pero con mayor complejidad, mencionando datos históricos en el desarrollo de las acciones. Asimismo, plantea variadas posturas ideológicas sobre Túpac Amaru II y la cultura indígena. Si bien de manera puntual se muestra a dos bandos enfrentados, el indígena heroico y el villano virreinal, la heterogeneidad en ambos contendientes los humaniza. Igualmente, los personajes pueden cambiar de ideas. Por ejemplo, un Sargento Mulato, del bando virreinal, pasa a admirar a Túpac Amaru II por su valentía y viola el reglamento, exponiéndose a un castigo, para entregar una carta de este a Micaela Bastidas. La pieza termina con el descuartizamiento fuera de escena del rebelde y con el grito de un Joven India que reza: «¡Causachun Túpac Amaru!», afirmándolo como héroe y líder de un cambio vigente.

En cuanto al teatro contemporáneo, el chileno-peruano Sergio Arrau en su *Tríptico de Túpac Amaru*, publicado en 2007, no cuenta una sola historia. Más bien, en una línea posdramática, hace exploraciones temáticas y escénicas alrededor de la figura de este



▲ Fig. 12. Alegoría patriótica. Fotografía de Miguel Chani. Cusco, 1921.

personaje y otros de su entorno, como Micaela Bastidas, e incluye personajes de otras épocas. La primera pieza es *El grito de la serpiente* (1980), en la cual tres actores y dos actrices representan a varios personajes. No hay acotaciones sobre el vestuario o la escenografía, pero resulta claro que la pieza está ambientada en el presente por la caracterización de personas contemporáneas que hacen los actores y por el uso de elementos modernos como una cesta de picnic o narraciones propias de encuentros de boxeo. Para el tiempo pasado, los personajes utilizan un traje y un sombrero asociados a la imagen de Túpac Amaru, que se ponen y quitan para marcar cuándo habla este personaje.

La obra no tiene un conflicto principal. En cambio, representa distintos momentos de la historia personal de Túpac Amaru II. Algunos de los diálogos explican detalles puntuales, como cuando se detalla el significado en quechua del nombre de Túpac Amaru, «Serpiente Centellante o Resplandeciente» (Arrau, 319). Sin embargo, el propósito principal no es didáctico. La pieza profundiza en la revuelta de Túpac Amaru II en el tiempo presente, mientras recrea diferentes versiones de la misma. En ocasiones, incluso, los actores rompen la cuarta pared, motivando al público a la reflexión. De la misma manera, la pieza desarrolla las contradicciones de la rebelión de Túpac Amaru II y construye una reflexión



abierta en una puesta bastante flexible. A su vez, presenta varias versiones de este personaje, donde se lo elogia y critica. Se dice que era pobre y rico, mestizo orgulloso e indígena, un político que deseaba volver al pasado incaico y un líder que quería libertad para todos. Esto es, el héroe con una figura sujeta a infinitas interpretaciones.

Asimismo, el personaje de Micaela Bastidas es muy importante, aunque sobre ella no se problematice demasiado. Por ejemplo, se menciona que es lugarteniente y a menudo inspiradora de su pareja (Arrau 327). Su figura se hace importante a la mitad de la obra, cuando el personaje toma nombre propio y defiende sus convicciones frente a otra indígena noble, Tomasa Titu, diciéndole que dedica su vida a la rebelión «no solo porque la encabeza mi marido, no. Dices que no me dedico a mis hijos y yo creo que nunca lo hice más que ahora» (Arrau 329). Así resalta que lucha por el futuro, por su voluntad y no por seguir a su esposo. Bastidas carga con los momentos dramáticos más intensos y serios, que contrastan con la actitud de los diversos personajes contemporáneos.

La segunda obra, *Ella se llama Micaela* (1981), combina tres tiempos y tres personajes diferentes. Una actriz interpreta a Micaela Hernández, una mujer del tiempo presente, a la mencionada Micaela Bastidas y a Micaela Villegas, actriz mestiza y amante de Manuel de Amat y Junyent, virrey del Perú entre 1761 y 1776 —es decir, no enfrentó a Túpac Amaru II, pero compartieron el escenario político—. Asimismo, un actor representa al virrey y al empresario contemporáneo Manuel Catalá —en alusión al militar español José Manuel de Carratalá—, y otro actor a Túpac Amaru II y al sindicalista José Ramos —de quien se propone que es militante de Sendero Luminoso—, en juegos simétricos. Aunque las acotaciones dicen que la escenografía es básicamente la del presente, el tránsito de una a época a otra se da mediante efectos de luz, con ambientaciones particulares para cada tiempo, que pueden entremezclarse. A diferencia de la pieza anterior, sí existe un conflicto concreto: Hernández intenta descubrir su identidad, pues se siente heredera de las otras dos Micaelas.

La obra plantea matices particulares de la violencia contra la mujer y la figura del hombre ausente, así como la opinión pública que la cuestiona, reclamando una mayor consideración para el papel que las mujeres tienen en la sociedad. En esta denuncia, Bastidas y, en general, lo vinculado a lo indígena, no son criticados. La nobleza indígena es representada en el ámbito de las reivindicaciones del presente, como un factor de cambio positivo.

La última obra de esta trilogía, *Sin otro delito que ser su hijo* (1982), se asemeja más a la primera, con dos actrices y tres actores que representan varios papeles en el presente, mientras un actor encarna a Fernando Túpac Amaru, hijo del líder rebelde y Micaela Bastidas, quien, pese a ser un niño, fue condenado al exilio cuando acabó la revuelta. Esta será la única pieza que no busca vínculos con el presente, pero tampoco incluye elementos indígenas relevantes.

Una obra reciente es *Bicentenaria* (2017), de Mariana Silva y Claudia Tangoa, dirigida por la uruguaya Marianella Morena. Con doscientas actrices en escena,[7] fue montada en un espacio público muy significativo, el Parque de los Próceres, en Lima, al que adornan



esculturas de mármol enormes en homenaje a peruanos padres de la patria, entre las cuales no hay ninguna mujer. Con esta puesta en escena de ingreso libre se inauguró el festival Sala de Parto 2017, uno de los más importantes del país.

La pieza denuncia la violencia y discriminación contra la mujer, así como reivindica su papel en la historia y en el tiempo presente. La heroína central es Micaela Bastidas, representada principalmente por la actriz Magaly Solier, pero también por otras mujeres de diferentes edades y rasgos físicos. Aunque estas recrean a un personaje histórico como Micaela, a partir de ella se reflexiona sobre la mujer en general, ya que la protagonista es el personaje colectivo de la mujer peruana en su diversidad. La puesta no ofrece un conflicto principal sino varios que surgen de la metáfora de Micaela, y no pretende construir un mundo con lógica propia como en la ficción dramática. Se trata de una pieza performática, donde se diluye la frontera entre la ficción y la realidad, entre personajes y actrices.

Desde la primera escena se piensa en la unidad en la diversidad, con frases corales que definen al personaje de Micaela y al de la mujer en general, como «Soy la india que grita», y ya en la presentación de la protagonista: «Yo soy Micaela Bastidas. Nací en el ombligo del Imperio. De cara al sol, pero con el mundo en contra. Mujer india. Mujer zamba. Quechua hablante. Analfabeta y pobre» (Silva y Tangoa, 2). Bastidas no aparece encarnando a una lideresa ejemplar, como en muchas obras del siglo XIX, sino como un símbolo con el que cualquier mujer puede identificarse, representando clases sociales y etnicidades subordinadas. En este repaso se incorpora a la mujer al proceso de la independencia y a otros momentos de la historia peruana. Refiriéndose a su compañero Túpac Amaru II, Micaela dice: «No soy su apoyo incondicional. Yo soy cocreadora de la sublevación» (Silva y Tangoa, 4). Así, la pieza demanda la igualdad de jerarquías con el hombre a lo largo de la historia, y cuestiona el propio discurso de la historia. A la vez, como representa a una mujer líder en la gran revuelta indígena, reclama el papel femenino en la gesta independentista, y, de esta manera, en el origen de la República.

La obra postula la lucha por la libertad en el cuerpo y la imagen. La escena final incluye el canto de una rapera con el acompañamiento del coro, con frases como «Con el mundo en contra va / Y digo basta / En la historia no me encontrarás / Y digo se acabó / No soy imagen de tu morbo / Digo basta / Soy más que tu adorno / Digo se acabó / Rompo las cadenas de mis miedos» (Silva y Tangoa, 22). Otros temas presentes son las reflexiones sobre la maternidad y el papel de madre, y la figura del ama de casa, que se defienden en tanto la mujer los desee y no porque se los impongan. De esta manera, la puesta construye un sujeto colectivo vinculado por sus características comunes, entre estas su propia subalternidad, que se pregunta y responde ante los problemas y soluciones comunes respecto a las condiciones adversas que ha afrontado y debe afrontar una mujer en el Perú. Para el lector/público, no importa saber quién representa a qué personaje, sino los aspectos de género que plantea. El lector/público ve a cada actriz como una mujer real a la vez que como un personaje, en una frontera donde se confunden la ficción del teatro y el evento ritual.

La pieza plantea versiones desmitificadoras de los héroes criollos sin construir la imagen de una heroína idílica. Micaela es un referente que engloba a mujeres de características muy diferentes. Y con el desarrollo posterior de historias de mujeres, esta Micaela se mezcla con lo cotidiano. Es un heroísmo de la cotidianidad, de la resistencia colectiva.

Resulta muy significativo el coro de voces femeninas, que también representan movimiento y música. Este coro repite un mantra: «Exijo que me devuelvan mi voz», y así se constituye

► Fig. 13. El tamboy del Inca Atahualpa. Carhuamayo, Junín.

como un ritual de protesta, que sintetiza todas las otras demandas y la postura de rebeldía frente a la subordinación. Barthes (2009) apunta que el teatro griego apoya la secularización del arte, que va tomando formas intelectuales, y la tragedia evoluciona hacia lo que hoy llamamos drama. Para Barthes (2009), lo que marcó este cambio fue «precisamente la atrofia programada del elemento interrogador, es decir, el coro» (323), que en *Bicentenaria* cumple un papel relevante. Esta performance tiene la espiritualidad del rito.

Tanto Barthes (2009) como Nietzsche (2015) afirman que el coro funcionaba para hacer que el público fuese interpelado, mientras que los actores eran lo racional que luchaba contra el destino mediante acciones. Así, añade Nietzsche que en la tragedia griega el personaje va haciéndose cada vez más importante en la lucha contra el coro, marcando el triunfo de lo racional, en una narrativa que, para Barthes, se asemeja más al drama contemporáneo, por estar los personajes más próximos a la idea de arquetipo o individuo. El coro en *Bicentenaria* pone énfasis en lo ritual y lo colectivo.

La relevancia de la nobleza indígena en el reciente teatro sobre la independencia ya no descansa en su pasado ni en su legado como nobles. Su imagen se ha renovado como inspiración para causas sociales y reivindicaciones contemporáneas. Tal vez ese sea otro gran legado de la nobleza incaica: mantenerse como figuras vivas y dinámicas que las sucesivas generaciones reinterpretan para defender sus ideales de cambio. Esto es, que los nobles incas son referentes para una constante refundación de la república.



13





“Coloquio en Sacsayhuaman”[1] Juan Manuel Figueroa Aznar y el avatar inkaico en el travestismo cultural cuzqueño

¡Cuzco! Quién sorprendiera el misterio,
quién llegara a comprender el torbellino interior que te agita,
quién supiera tu preñez de pasado.
[…A]buela de la América, guarda tus tesoros,
guarda tus misterios, cuida tu tradición, conserva tus esfinges.
Llega ya la aurora, germina el renacimiento, se abrillanta el cielo,
las almas se purifican, los ojos ven claro,
se siente el rumor de la Vida Nueva,
salimos del infierno dantesco hacia la luz;
se aleja, se aleja el presente.
[…S]e encienden los astros, ya vibra el éter, ya es el futuro.
Escuchemos el himno al Sol.

Luis E. Valcárcel
“¡A ti, Kosko!”
1913–1925

Gustavo Buntinx

Inkas / indígenas.

Definitivamente, lo que cautiva en la fotografía de 1923 que sirve de apertura a este ensayo es la paradoja inscrita en ella. Su *retromodernidad*, su *modernidad atávica*, su contemporaneidad insólita: la de la subjetividad de los cuerpos “blancos” –“mistis”, “mestizos”, “criollos”[2]– que se travisten de “inkaicos” en una ampulosa puesta en escena donde lo ritual y lo teatral se confunden. Para ensoñar –o gestar– un futuro arcaico. Es la “preñez de pasado”, es el “renacimiento” que “germina” desde las piedras ancestrales del llamado Trono del Inka en Sacsayhuaman, la gran fortaleza con la que el Cuzco antiguo definió su jerarquía imperial. (Fig. 1)

Grandezas autóctonas a ser recuperadas –reinventadas– desde códigos también occidentales. Las referencias explícitas en el manifiesto fundacional de Luis E. Valcárcel que acá sirve de epígrafe remiten a Dante y a los tránsitos europeos hacia una modernidad lineal que, sin embargo, se formuló primero como un retorno al esplendor clásico tras el milenio “obscuro” del medioevo. Pero en el Cuzco de las décadas iniciales del siglo XX esa búsqueda de armonías exhumadas del pasado remoto enfrenta demasiadas rupturas. Culturales, sociales, raciales. Su fundamento, por ello, traduce la lógica histórica de los “renacimientos” occidentales a términos esencialmente míticos. “Andinos”: el *pachakuti,* el voltear no del mundo –como se suele traducir– sino del *espacio-tiempo.* Social y

Páginas 270 y 271:
◄ Fig. 1. Juan Manuel Figueroa Aznar. Escenificación de rituales inkaicos en el Trono del Inka, Sacsayhuaman, Cuzco, durante los preparativos de la Misión Peruana de Arte Inkaico 1923. Negativo fotográfico en acetato: 9.1 x 14. 9 cm, aprox. Archivo de Arte Juan Manuel Figueroa Aznar (detalle invertido para efectos de diseño).

► Figs. 2. a, b. Estudio F. Bixio y Cia. (¿Juan Manuel Figueroa Aznar?). Escenificaciones del Tawantinsuyo y de la vida indígena contemporánea en los ensayos de los espectáculos presentados por la Misión Peruana de Arte Inkaico en Buenos Aires 1923.
Fotografía en impresión de época: 14 x 20 cm. aprox., c.u.
Archivo de Arte
Juan Manuel Figueroa Aznar.

cósmico.[3] "Se aleja, se aleja el presente": mediante la reiteración del significante verbal Valcárcel inscribe en la textura del texto el doble movimiento de una pulsión de futuro avizorada como un desplazamiento hacia el pasado.

O mejor, como el pasado que irrumpe y trastoca el presente a través de los cuerpos vivos así trastornados. La *classicità* alterna y propia que se pretende (re)construir es sobre todo catártica. Performativa, en términos histriónicos que, sin embargo, son al mismo tiempo existenciales. Los alambicamientos retóricos de esas manifestaciones artísticas –sus escorzos– derivan también de los quiebres y retorcimientos personales en una sociedad hecha de fracturas.

El fulgor de lo antiguo debía ser no solo redivivo, sino *recordado* en el sentido etimológico de ese término: recuperado desde el *corazón* (*cordis*) para un despertar del espíritu que se quiere poético tanto como político.[4] Valcárcel, a no olvidarlo, fue no solo el profeta de la gran rebelión campesina en términos cósmicos –la *Tempestad en los Andes,* publicada en 1927– sino, además, el gestor y director principal del impresionante emprendimiento anunciado mediante teatralizaciones y fotografías como las que dan pretexto a estas líneas: la Misión Peruana de Arte Inkaico (MPAI) que a fines de 1923 transfiguró a integrantes connotados de la intelectualidad y la alta sociedad cuzqueña para la reencarnación de inkas históricos e indígenas contemporáneos en una misma y compartida ilusión escénica. Un ilusionismo, un travestismo cultural culminante para la identificación ideológica de los nativos de la época con las glorias y los dramas de un Tawantinsuyo recreado con tanta fantasía como fervor. La *utopía andina*, aquí asumida –literalmente, *incorporada*– al imaginario y a los cuerpos del Cuzco más señorial.[5] (Figs. 2)

Cuerpos transfronterizos, también en el sentido de la búsqueda de espacios internacionales desde los que legitimar la jerarquía regional y propia ansiada ante los avances del centralismo limeño. Durante cuatro meses la MPAI peregrinó sus representaciones visionarias a La Paz, a La Plata, a Montevideo, pero sobre todo al gran escenario "europeo" del teatro Colón en Buenos Aires. Una cruzada cultural –*Inkánida*, la denominó Valcárcel– que impactó a ese entorno cosmopolita, profundizando el compromiso de importantes artífices porteños con imágenes de vocación telúrica. Era el clima de época: ya en 1922 el argentino Ricardo Rojas circulaba la primera edición de su seminal *Eurindia.* Y cinco años antes el uruguayo Alberto Zum Felde había publicado su *Huanakauri,* un manifiesto de "americanismo radical" retóricamente inspirado en la fundación mitológica del Cuzco.[6]

En el propio Cuzco, sin embargo, las raíces del inkaísmo moderno eran más complejas, más problemáticas. Y desafiadas, en esos años, por las estrategias simbólicas de la "Patria Nueva" de Augusto B. Leguía (1919 – 1930) que imponía al país un horizonte de modernizaciones trasnacionales pero al mismo tiempo instrumentalizaba la imagen de lo indígena y lo inkaico para su autorrepresentación de "buen gobierno". Es también en confrontación con esas retóricas que el indigenismo cuzqueño construye un inkario atemporal como reclamo propio de *autoctonía,* paradójicamente asumido por sujetos de visible impronta criolla o incluso extranjera. Tras esta compleja operación ideológica se agita algo más que la mera reivindicación de una agenda regionalista en la permanente pugna con la capital costeña. Tras la recuperación mistificada del otro remoto –antiguo e imperial, pero además difunto– asoma un procesamiento desplazado de las crecientes tensiones con el otro demasiado cercano y actual: la gran masa del campesinado indígena que se involucraba cada vez más en las disputas del poder local. Y a cuyo liderazgo los indigenistas aspiraban. Como redivivos inkas.



2a



2b

Son estos conflictos, también intersubjetivos, los que pretenden sublimarse mediante la proyección al presente de un Tawantinsuyo mítico. Pero la autenticidad vital de esas tensiones integra además en ellas latencias simbólicas que le dan cuerpo distinto y propio al inkaísmo cuzqueño. Lentamente: la MPAI no fue en realidad su inicio sino su culminación desplazada, acaso su agotamiento. La espectacularidad de sus manifestaciones finales ha generado ya una masa crítica de estudios significativos.[7] El actual ensayo procura aportar a esa reflexión atendiendo, en cambio, a imágenes y textos precursores, por lo general desconocidos pero reveladores de la intimidad previa de aquellas grandilocuencias histriónicas. Sus procesos anteriores.

Interiores: lo que aquí interesa es avizorar cómo, en la sociedad cuzqueña de principios del siglo XX, la identidad se construye desde la fractura. Y su recubrimiento. Su *revestimiento.* El travestismo cultural.

En su avatar inkaico.[8]

Alteridades

No una ambigüedad sino una ambivalencia, no una oposición sino una alternancia. Incluso una coexistencia, en el mismo cuerpo, de aquello que se pretende irreconciliable. El cuerpo social, sin duda, pero además el cuerpo cultural. Que deja también sus marcas en el cuerpo vivo y sensual de quienes forjan su sensibilidad desde la experiencia personal de una sociedad dislocada, pero articulada precisamente en esa disyunción. Percibirlo así resulta decisivo para el abordaje distinto –*libidinal*– que a las vidas del arte propongo en este y otros trabajos míos abocados a desentrañar cómo en los indigenismos (el plural se impone), en sus *inscripciones múltiples*, una estructura de sentimientos deviene estructura de lenguaje.

Casi una estructura de la psique misma. Una identidad paradójica cuyo nodo esencial es el de la *alteridad*. Esa "condición de ser otro" (Real Academia Española) donde aquello que se afirma como propio es también lo que se reconoce como ajeno, pero en ese reconocimiento construye una afinidad refractada, una cercanía desde la que se reafirma la distancia. Y viceversa, en un flujo inquietado de emociones atravesadas por la desazón y la ambivalencia. Pero también por el deseo, por el juego, por el goce, hasta por la moda. Los lenguajes expresivos de todo ello se ven así definidos, casi de manera espontánea, en su *tensión constructiva*, mediante formas contorsionadas por la *pulsión alegórica*, por *la analogía y fricción*, por el contrapunto... Y, de manera privilegiada, por el *travestismo cultural* de *mistis* o "señores" que adoptan –para el cuadro o la fotografía, para el *escenario*– la indumentaria teatralizada de lo indígena.

Los atavíos de lo andino. Ampliamente entendido: los ropajes así expuestos se desplazan también entre lo inkaico y lo campesino, procurando en ese anacronismo un imaginario moderno para el vínculo perdido entre lo actual y lo ancestral en la figura del nativo.

Una sublimación, una resolución incierta. Todavía en 1962, al denunciar el "monstruoso contrasentido" de exaltar las artes prehispánicas y despreciar las manifestaciones contemporáneas de lo indígena o de lo mestizo, Arguedas señalaba como una de sus consecuencias más lamentables el "inkaísmo" artificiosamente asumido por grupos folklóricos de otras provincias que descartaban así la riqueza auténtica de sus propios trajes y ritmos.[9] En el Cuzco, sin embargo, el *revival* del Tawantinsuyo podía ser formulado como un reclamo de autenticidad. Un reclamo incluso de *autoctonía,* paradójicamente

► Figs. 3. a, b. Juan Manuel Figueroa Aznar. Escenificaciones paródicas, a modo de *tableaux vivants,* por Los Calaveras, grupo de amigos de la bohemia cuzqueña circa 1904-1908. Negativos fotográficos en placas de vidrio: 20 x 16.4 cm. 16.4 x 20 cm, aprox. Archivo de Arte Juan Manuel Figueroa Aznar.

asumido por sujetos de visible impronta ajena, precisamente cuando lo autóctono mismo empezaba a exigir nuevos derechos y una visibilidad propia.

Esa rebelión era la otra cara de la modernidad reclamada en términos de tecnología, conectividad y mercado por la sociedad cuzqueña dominante. Un cosmopolitismo también cultural que socavaba ya los usos y costumbres del antiguo régimen señorial. En la densidad de esa trama emerge aquella psicología de la *reversión* que para Mirko Lauer define el núcleo de la reacción indigenista a las transformaciones modernas, tan ansiadas pero temidas. El resultado no era una vuelta a sus propias raíces, sino "una presentación de raíces, en buena medida ajenas, como si fueran propias".[10]

Una apropiación, añado, de la que no saldrían indemnes los sujetos letrados de esas operaciones. Tampoco lo subalterno así trastornado.

La bohemia cuzqueña

Para así entenderlo es que propongo volver a la subjetividad de los procesos culturales. En términos personales, hasta personalizados: el eje de los varios sentidos aquí explorados se define desde la trayectoria del responsable artístico de la MPAI, Juan Manuel Figueroa Aznar (1878–1951). Una figura excéntrica y sin embargo decisiva para las reconfiguraciones de la autorreperesentación cuzqueña a principios del siglo XX.

Nacido en Áncash, obtuvo en Lima alguna formación pictórica antes de itinerar en Colombia y Panamá a finales del siglo XIX. En 1902 se instaló en Arequipa, donde colaboró con el fotógrafo Max T. Vargas. Tras una primera incursión al Cuzco en 1903, un año después se radicó definitivamente en esa ciudad, asociándose al estudio de José Gabriel González, donde fue apreciado sobre todo por sus retratos preciosistas al foto-óleo.[11] Desde la ambigüedad de ese oficio –entre *kitsch* y elegante– se relacionó con la alta sociedad local, pero también con su intelectualidad emergente, compenetrándose con las peculiaridades de una estructura cultural que articulaba restos de un orden semifeudal con un cierto cosmopolitismo. Figueroa Aznar se ubicaría así tanto en la culminación tardía de la tradición señorial más europea del sur andino como en los inicios de las tendencias indigenistas, introduciendo en cada una de esas instancias elementos de insólita modernidad y singular autoconciencia artística.

Todo ello desde una relación sostenida con el sentimiento –el sentimentalismo casi– hacia la tierra y lo nativo que caracterizaba la sensibilidad de ciertas elites rurales a las que Figueroa Aznar se vinculó de manera



3a



3b

íntima en 1908 al contraer matrimonio con Juana Ubaldina Yábar Almanza, integrante de las familias hacendadas de la provincia de Paucartambo. Pero, al mismo tiempo, el artífice mantuvo un vínculo vital con los procesos más amplios del Cuzco urbano. A ellos aportó una creatividad múltiple que alternó libremente entre las artes plásticas y las fotográficas y las escénicas. Los resultados híbridos de tales entrecruzamientos pusieron en evidencia las complejidades y contradicciones de una sociedad en trance.

Un temprano indicio al respecto fue el despliegue de energías bohemias con que dinamizó los círculos culturales de la ciudad involucrando a la juvenilia de la época –entre ellos el grupo de amigos recordado como "Los Calaveras"– en proyectos escénicos e intervenciones callejeras. También en ingeniosos juegos de autorrepresentación lúdica que su fotografía materializa como parodias modernas del género decimonónico del *tableau vivant*. Como en la "operación al corazón" escenificada con un guiño a la *Extracción de la piedra de la locura* del Bosco. O en el retrato grupal que transforma el estudio fotográfico en un restaurante atendido por el propio Figueroa Aznar como mozo, pero dejando en deliberada evidencia la construcción escenográfica de la toma. Otra vez, su autoconciencia artística.[12] (Figs. 3 a,b)

El tono es casi siempre autoirónico y festivo, pero en algunas tomas –incisivas– esa vocación lúdica de los señores se confronta con la presencia deliberadamente posada, apesadumbrada, de los servidores indígenas. No necesariamente una denuncia, pero sí un contrapunto desde el que se construye una visión inquietante de la sociedad cuzqueña. Casi una puesta en abismo, acentuada por la espectacularidad referencial de los escenarios escogidos. El gran paisaje, la naturaleza grandiosa, el monumento colosal.

En ruinas. (Fig. 4)

"Coloquio en Sacsayhuaman"

En ruinas: la frase que da título a este ensayo es, en realidad, una interpretación posible, casi fantaseada, del epígrafe manuscrito bajo una fotografía muy temprana. Un texto que es ahora apenas un resto, un grafismo borroso al pie de este retrato colectivo, realizado hace casi ciento veinte años. También la imagen, sin embargo, exhibe varios deterioros y pérdidas que desdibujan incluso algunos de los rostros. Esos faltantes y manchas en el documento son significativos: las huellas del desgaste histórico de una ilusión. La de la llamada "Escuela Cuzqueña" que desde principios del siglo XX fantasea un renacer magnífico tras su larga decadencia decimonónica. Un ensueño a la postre radical –en los dos sentidos del término: lo raigal y lo extremo– que alcanzaría sus expresiones culminantes en las dos décadas siguientes.[13]







5

Esta captura podría ser una de las expresiones privilegiadas del momento inmediatamente anterior a esa ilusión. En su estado actual, el objeto es en sí una ruina, atravesada de elocuencias. Pero en el momento de la toma –entre 1903 y 1905, digamos– las ruinas que importaban eran las escogidas como locación grandiosa para un intercambio en apariencia anecdótico de expansiones y músicas.

Un *convivio,* un convite de amenidades e ingenios. Sin embargo, el *locus amoenus* que lo propicia es, al mismo tiempo, un *locus eremus*, ese clásico lugar yermo tan áspero como incitante para el ensimismamiento filosófico y la nostalgia. O para la contemplación melancólica de la ruina, precisamente. Como estos restos de las ciclópeas murallas de Sacsayhuaman, que se integraban ya al repertorio moderno de la identidad cuzqueña, aunque no se había concebido todavía su rehabilitación arqueológica, propiciada mucho después por el propio Valcárcel.[14] En la imagen son visibles los descuidos de siglos de inatención, con grietas agravadas por los brotes de vegetaciones que crecen, descontroladas, entre los resquicios de las piedras ancestrales. Pero ese abandono de la historia que se fragmenta es también el signo de la naturaleza que renace.

Un contrapunto en nada ajeno a la situación coreografiada en aquel escenario. Allí destacan el propio Figueroa Aznar y dos contertulios, en elegante tenida europea, sentados y abrazados y peligrosamente cómodos mientras pulsan sus guitarras desde la estrechez de la juntura elevada de las colosales piedras inkaicas. Por debajo de ellos, otros señores, aún más atildados, posan erguidos con toda formalidad, en tanto cuatro más lo hacen sedentes sobre el terreno mismo. Pero el elemento punzante es la inclusión de dos *pongos* indígenas que cierran la composición en triángulo mediante su encogida presencia marginal. La pirámide social. Con el artista bohemio en la cúspide. Y lo indígena contemporáneo casi postrado bajo el peso de las proezas monumentales de sus antepasados. Y de los divertimentos obtenidos allí por los *mistis,* los señores "blancos". Cuya definición cultural, sin embargo, vislumbraba ya el desafío de asumir la alteridad en la que su identidad se precipitaba.

Atención a la precisión casi preciosista de las poses. Y a la ubicación exacta de los cuerpos, como el trío superior ordenadamente dispuesto sobre el muro para lograr el perfecto enmarque del principal de los retratados –Figueroa Aznar– en la porción trapezoidal de la piedra que le sirve de fondo y lo realza. Esta además se bifurca y prolonga en un clásico diseño inkaico, aprovechado aquí para envolver también a sus pares inmediatos.

En tales detalles la construcción de la imagen se nos revela altamente alegórica. Sin dejar de ser la captura de un festejo amical, esta toma introduce elementos de gravedad que la distinguen de tantos otros registros de las celebraciones entonces habituales en una sociedad cuzqueña que había hecho de Sacsayhuaman su lugar preferido de esparcimiento. El *recuerdo* es acá también un *memento,* en el sentido adicional de la actualización de un momento, un monumento, antiguo y presente. Eterno.

Las tensiones así sugeridas son más visibles en otra vista (*ca.* 1904–1908) que describe el jolgorio campestre de Los Calaveras al pie de un hito aún más significativo del mismo contexto arqueológico. (Fig. 5) El ya mencionado Trono del Inka*,* cuya jerarquía hacía de él una locación frecuente para el imaginario turístico, como era ya visible en varias postales de indígenas hieráticamente posados sobre esas piedras.[15] Pero también en aquellas otras donde son europeos o criollos quienes casi irónicamente se posicionan sobre el asiento sacro ostentando sombrilla y sombreros modernos. (Figs. 6 y 7)





Páginas 276 - 277:

◄ Fig. 4. Juan Manuel Figueroa Aznar.
"Coloquio en Sacsayhuaman"
(Autorretrato grupal con Los Calaveras y otros amigos de la bohemia cuzqueña en las ruinas de la fortaleza inkaica)
circa 1903-1905.
Fotografía en impresión de época:
14.6 x 20.4 cm.
Colección privada, Lima.

◄ Fig. 5. Juan Manuel Figueroa Aznar.
Bohemios en el Trono del Inka
circa 1904-1908
Negativo en placa de vidrio
16.5 x 12 cm. aprox.
Archivo de Arte
Juan Manuel Figueroa Aznar.

▲ Fig. 6. Librería e Imprenta H.G. Rozas, Cuzco.
Trono del Inca Sacsayhuaman, Cuzco, Perú
circa 1916–1920
Tarjeta postal; 9 x 14 cm.
Colección privada, Lima.

▲ Fig. 7. Editorial Polack–Schneider, Lima.
Trono del Inca y restos de la fortaleza de Sacsayhuaman, circa 1904.
Tarjeta postal: 8.8 x 13.8 cm.
Colección privada, Lima.



8a



8b

El espíritu que anima la segunda escena bohemia de Figueroa Aznar es muy otro. La imagen ubica en un acuclillado primer plano al servidor nativo que con ceño fruncido escancia bebidas desde la sugestiva abertura de un cántaro. Por encima y detrás de él, los amigos congelan un festejo animado por brindis e instrumentos musicales. Y varias armas. Todos imponen sus gestos y atuendos occidentales a las piedras seculares que completan la forma y el sentido de la notable composición así lograda.

Atrás y alrededor de esos cuerpos criollos, sin embargo, asoman muchachos mestizos, modestos pero con sombreros ya urbanos. Alguno parece coronar al conjunto, pero su presencia es subalterna, acaso pensada para mejor resaltar la distinción de los caballeros cercanos. Al fondo, las altas cordilleras desdibujan sus perfiles en un horizonte de luminosidades auráticas.

Tan cuidada composición es sin duda programática. Sin perder sus jerarquías internas, todas las sangres andinas parecen encontrar su corporativo lugar en una comunión con la naturaleza que lo es también con el pasado de grandezas por recuperar bajo un signo renovado y actual. Incluso mediante una insinuación de violencia. Todo con un ánimo que se propone lúdico, es cierto, pero sostenido y a la vez desestabilizado por la figura inquietante de la servidumbre.

La servidumbre y sus aporías también culturales: el ánfora es visible, casi deliberadamente indígena, pero las copas son ornadas y de cristal europeo. Como la que con ostentación sostiene uno de los festejantes, algo solemne, mientras otro, más alegre, posa el acto de servirle cerveza desde una botella probablemente importada.

El *punctum* no es aquí un elemento puntual sino un derroche de detalles incisivos, todos ellos actuantes por relaciones de analogía y fricción, de contraste. De *contrapunto,* justamente: la confrontación explícita entre lo ancestral y lo moderno, lo criollo y lo nativo, se acentúa, a la vez que se matiza, en cada elemento solo en apariencia secundario. Como las actitudes variables pero amenas de los mestizos que definen la periferia social de la toma en fricción con la mirada hosca del nativo. O el atisbo de un segundo campesino, percibido solo por el *chullo* que asoma tras el hombro del albo señor que simula cargar, con atildada delicadeza, una pistolilla elegante. E incluso la caja de mercancías, probablemente la cerveza ultramarina, cuyo rótulo podría relacionarse con las empresas de los alemanes Fernando Emmel y Emmel Hermanos. Parte de un complejo empresarial que, junto con el de otros comerciantes europeos –como los italianos Lomellini y Bragagnini–, articulaba ya al Cuzco con el sur andino y la costa incluso antes del arribo de la vía férrea en 1908. (Figs. 8 a,b,c,d)

Ese último elemento, que es el más sutil, quizás sea lo más elocuente. La dialéctica que aquí se intuye o construye es la de las tensiones presentidas en la infiltración de una modernización inevitable sobre un sistema señorial decimonónico que se vislumbraba ya insostenible. Un orden tradicional cuya juventud pronto daría inicio a una revolución cultural propulsora de transformaciones renovadoras bajo los atavíos sorprendentes de un grandilocuente *revival* inkaico. Una *modernidad atávica*, comprensible sobre todo desde los mecanismos psicológicos de la *reversión* aludidos al inicio de este ensayo. Estas fotografías se ubican en el umbral anterior de ese trastrocamiento, pero insinúan ya la ardua contención de las energías a ser luego desembalsadas. Liberadas.

Una contractura histórica que adquiere dimensión corporal, también personal, en las identidades diversas reunidas para estas tomas. Incluso entre quienes intentan prota-

gonizarla desde su condición de privilegio. Uno de los celebrantes pareciera ser Ernesto Corvacho, el músico y pintor que acompañó a Figueroa Aznar en el amplio rango de sus expansiones teatrales: de los ligeros dramas españoles populares a principios del siglo XX hasta las graves tragedias "inkaicas" que transformaron la escena cuzqueña una generación después.[16] El Calavera aquí más reconocible, sin embargo, se ubica al otro extremo de esa sociabilidad bohemia: el robusto personaje que, copa en mano, asume cierta prevalencia en la fotografía es Juan Ernesto Araujo Chamorro, una de las amistades más estrechas de Figueroa Aznar (él protagoniza la escena de la operación cardiaco / amorosa). También una de las más encumbradas: su padre, Eliseo Araujo Gamio, se mantenía entonces como figura emblemática del antiguo régimen cuzqueño. Fue varias veces diputado; fiscal eterno; rector, durante quince años, de la universidad local, donde según Valcárcel mantuvo un sistema intelectualmente pasmado y lastrado por favores clientelares y nepotismos.[17] Fue la revuelta de los estudiantes contra ese régimen la que en 1909 dio lugar a la primera Reforma Universitaria peruana, y con ella al inicio de transformaciones radicales en la cultura cuzqueña, volcada desde entonces al redescubrimiento –o la reinvención– de lo nativo y lo propio.[18]



8c



8d

◄ Figs. 8. a, b, c, d. Juan Manuel Figueroa Aznar.
Detalles de *Bohemios en el Trono del Inka* (Fig. 5) circa 1904-1908.

Esta fotografía parece apenas anterior a ese gran viraje, que desplazaría también a Juan Ernesto. Bajo la protección paterna él ocupaba todavía cátedras y mantenía una expectante jerarquía en el ambiente regional. En 1906, la defensa de su disertación doctoral sobre los justificativos morales y jurídicos del divorcio fue pormenorizadamente descrita en la prensa local. También se ofrecieron detalles de las celebraciones posteriores con nóminas de invitados que reunían a lo más reconocido de la sociedad cuzqueña (incluyendo al propio Figueroa Aznar... y al mismo Valcárcel).[19]

Pero lo más significativo en ese despliegue es cómo la misma página que exaltaba la modernidad europea de la tesis del joven Araujo acogía un sobrecogedor reporte sobre las tropelías últimas de los gamonales contra la población nativa de la provincia de Tinta: precisamente la zona desde la que en 1780 Túpac Amaru diera inicio a la "Gran Rebelión" que procuraba restaurar alguna versión del inkario. Sin mencionar esos antecedentes, el corresponsal pareciera evocarlos en su invocación casi heroica a los editores del periódico: "Sacrificad vuestras aptitudes por recuperar el prístino nombre del país de los Incas, cuyos manes os reservan una página honrosa en los fastos de la historia".[20]

El azar objetivo de esa yuxtaposición noticiosa pone en evidencia el contrapunto inscrito en lo cotidiano de una sociedad estructurada desde la alteridad: la coexistencia friccionante –pero también complementaria– de razas y culturas y tiempos antagónicos, forzados a coexistir en un mismo paisaje social y geográfico. Esa confrontación permanente de lo *otro* hace de la vida habitual en el Cuzco aún señorial una experiencia en sí alegórica, e introduce esta sensibilidad, casi de manera espontánea, en sus manifestaciones artísticas. Y en la discursividad que la rodea.

También en sus silencios. O desplazamientos.

Conde / Maita

Sus fracturas y disyunciones, evidentes hasta en el eclecticismo desbordante de las tempranas pinturas cuzqueñas de Figueroa Aznar, dominadas por copias de estampas religiosas e ilustraciones europeas, donde el paisaje local es todavía una excepción o un exabrupto. Pero también un detalle desencadenante en algunos fondos: así lo supo



▲ Fig. 9. Juan Manuel Figueroa Aznar.
Vista panorámica y parcial de la exposición de Juan Manuel Figueroa Aznar en la Universidad del Cuzco
1908.
Fotografía en impresión de época:
11.5 x 16.7 cm. c.u.
Archivo de Arte
Juan Manuel Figueroa Aznar.

exaltar una reseña elocuente de su exposición de 1905, dedicada sobre todo a retratos de sociedad (incluyendo, por cierto, uno de Ernesto Araujo).[21] Un repertorio en apariencia monocorde y anecdótico que, sin embargo, da lugar a uno de los textos más significativos –y olvidados– del protoindigenismo cuzqueño, redactado por José Ángel Escalante, quien luego tendría un papel influyente en las estrategias simbólicas de la "Patria Nueva" de Leguía y en 1927 publicó un impactante artículo de revelador título: "Nosotros, los indios".

Lo llamativo en el comentario de 1905 es la emotividad desatada no por las imágenes principales sino por el paisaje local que sirve de entorno a dos de las semblanzas entonces expuestas (y hoy no ubicadas). Ese "paisaje del terruño" que asocia la efigie del hacendado Hernando Romainville al "césped pobre y exangüe de serranía", al "cactus", al "tejado rojizo", a "la senda terrosa oscura [...] por donde caminan a pie nuestros indígenas". Más elocuente es el fragmento extremado que le dedica al retrato del alemán Guillermo Eddelbüttel, uno de los probables participantes del "Coloquio en Sacsayhuaman".[22] A lo largo de más de un centenar de líneas la emoción de lo sublime se articula en claves íntimas para transfigurar la relación personal con los Andes en un drama cósmico que no llega, todavía, a ser social, pero anuncia ya el léxico del telurismo revolucionario consagrado por Valcárcel veinte años después:

> *"El fondo [del retrato] tiene un valor inestimable. Desde la vegetación exuberante de nuestra quebradas, va [...] disminuyendo la compacta uniformidad de las plantas hasta que, a lo lejos, los picachos andinos se yerguen [...] bajo un cielo gris oscuro y como envueltos entre ligera neblina. Para mí esto es bellísimo, porque hace latir*

mi corazón al recuerdo del terruño. Sí, yo os reconozco, cerros colorados [...]. Yo os reconozco, nieves seculares, [...a] vuestros pies, eternas nieves, amadas del rayo y de mí, yerbean los rebaños de ganado, mientras el pastor arranca de su inseparable quena los gemebundos acentos con que llora su eterna desgracia, en tanto el cóndor de filuda garra desflora inalterable el dombo de un cielo monótono y triste. Yo os recuerdo con amargura, tempestades andinas; y aún resuenan en mis oídos el metralleo formidable de vuestros truenos, el cañonazo homérico de vuestros rayos, el retumbar grandioso y aterrador de vuestras avenidas, mezclado de la angustiosa queja de las bestias [...]".

"¡Y todos estos recursos que hacen suspirar mi alma", se desahoga finalmente el cronista, "evocados tan solo por la contemplación de un pequeño cuadrito, fruto del numen de un artista! ¡Oh mágico poder del arte!".[23]

El poder del arte, precisamente, hace de este escrito perdido un aporte para cualquier estudio de la impronta telúrica en las letras –y en las artes– peruanas de principios del siglo XX.[24] Una impronta además alterada por el fulgor lejano de lo inkaico, una alteridad tortuosamente inscrita en la rúbrica que le da culminación al texto: aunque suscrito con nombre y apellido, el impreso agrega bajo la firma un paréntesis inquietante: "José Ángel Escalante / (Conde Maita)".[25]

Atención a ese doble apelativo, pero sobre todo al desdoblamiento del segundo, vinculado a Tomasa Tito Condemayta, una curaca del siglo XVIII que apoyó la rebelión de Túpac Amaru II y compartió su suplicio. Escalante se creía descendiente de ella y lo pregonaba desde el pseudónimo escogido,[26] pero con una ruptura paradójica: en un mismo gesto, ortográfico, se afirmaba un abolengo nobiliario, tanto español ("Conde") como indígena ("Maita"). Con resonancias, además, de un renacer inkaico. Acaso violento: esa adición es también una fractura, inserta en la propia materialidad del nombre. Una identidad de fragmentos recompuesta. Como esas arquitecturas del Cuzco histórico en que las edificaciones españolas se superponen e integran a los basamentos inkaicos. Una articulación forzada de elementos dispares cuya belleza extraña es la de la tensión.

La tensión, la contención, el *contrapunto.* "Dos ciudades, encadenadas en un abrazo mortal de amor y odio, eternamente", escribía Carleton Beals todavía en 1932: "Cuzco es un enmudecido símbolo freudiano".[27] La referencia al psicoanálisis es precisa, pues apunta a una estructura psicológica esencialmente pulsional.

Atravesada por represiones y latencias y exabruptos.

"La vida indiana"

Declamaciones y silenciamientos que se revelarían también, con la fuerza de un síntoma, en la atención sesgada puesta sobre la ambiciosa exposición de Figueroa Aznar inaugurada el 1º de enero de 1908. Es decir, casi en la víspera del arribo del ferrocarril a la ciudad y el desembalse de las alteraciones también sociales que ese hito marcaría. Otro umbral, un momento privilegiado de transformaciones presentidas que permite discernir en las capturas fotográficas de esa exhibición una acumulación fragmentaria de lo residual y lo emergente en la inconciencia de la cultura elegante de la época. (Fig. 9)

Entre el abigarrado montaje de marinas, retratos, desnudos *kitsch* y efigies de culto, además de algún paisaje local, he logrado identificar –mediante procedimientos digitales– lo que podrían ser las tres primeras imágenes de protagonismo nativo en el arte cuzqueño


10

del siglo XX. Una irrupción histórica que, sin embargo, pasó desapercibida en todos los artículos publicados sobre la muestra. Ese mutismo es en sí histórico, como lo es la excepción fallida del comentario anónimo a una vista de la llamada Cruz de Arcopunco, con un campesino orante en primer plano. Tras reconocerle al cuadro cierta "verdad local, por el tono indígena del colorido y por los detalles netamente cuzqueños", esa descripción incipiente de las formas y contenidos –la *modernidad*– de la pintura misma, se interrumpe y traslada hacia "la leyenda caballeresca que esa cruz se levantó ahí para conmemorar [...] un duelo a muerte, por achaques de amor", en tiempos virreinales.[28] Una trama española adornada por Clorinda Matto de Turner en sus *Tradiciones cuzqueñas.* La referencia digresiva a la precursora del indigenismo literario es, así, paradójicamente



utilizada para la oclusión de lo indígena y lo actual en el arte.

◄ Fig. 10. Juan Manuel Figueroa Aznar. *Idilio,* 1915.
Óleo sobre tela: 60 x 80 cm.
Archivo de Arte
Juan Manuel Figueroa Aznar.

Ese desplazamiento es también una represión, en el sentido psicoanalítico del término. Pero ya no habría contención posible para las transformaciones venideras. Cuando, siete años después, la recién fundada Sociedad Anónima del Arte convoca a un importante concurso los temas que mayor interés despiertan son todos de inspiración indígena. Entre ellos los tres cuadros de Figueroa Aznar que la crítica –y el jurado– especialmente celebran. Dos de ellos –*Nubes serranas* e *Idilio*– edulcoran escenas sentimentales de la vida campesina, pero el tercero –*Inti raimi,* no ubicado– exalta ya a lo inkaico asociándolo con la adoración panteísta de la naturaleza. Una fusión artística de mito, historia y paisaje que obtuvo la medalla de oro y el mayor reconocimiento en el certamen.[29] (Fig. 10)

"Sus cuadros se destacan", escribía entonces un comentarista, "no solo por la gran fuerza y corrección del colorido, sino, y este es su mayor valor, por los temas que con tanta felicidad explota [...] eminentemente nacionales y tendentes a marcar una nueva escuela".[30] Esa demanda de vigor propio, de novedad y liderazgo en clave local –*localista*–, le da un aire inédito de vanguardia a la pulsión cultural de la renovación cuzqueña. Una primacía que ahora se reivindica –más allá de cualquier propuesta de experimentación formal o técnica– en términos de autenticidad y autoctonía. Casi arqueológicas: la metamorfosis ansiada no se define desde los planteamientos de alguna abstracción futurista sino a partir de la exhumación del pasado reprimido.



Quien redacta la reseña principal de aquella muestra de arte moderno es José Uriel García, cuya tesis universitaria de 1911 era el primer trabajo riguroso sobre el arte inkaico. Esa atención puesta a lo ancestral se prolonga ahora hacia lo nativo en términos contemporáneos. Dos procesos culturales unificados desde una misma emoción terrígena por "el alma misteriosa y fecunda de la naturaleza, suprema artista", a la que también el pintor se integra. La obra de Figueroa Aznar se ubica así en la inspiración precursora de las importantes teorías sobre el telurismo sincretizante y la redefinición espiritual de lo nativo –el "nuevo indio"– que luego harían de Uriel García



11

▲ Fig. 11. Max T. Vargas.
Daniel Alomía Robles con integrantes del coro de la Escuela Normal de Arequipa en fantasía inkaica, 1915.
Fotografía en impresión de época, con anotaciones manuscritas en el álbum fotográfico de J. Enrique Carrillo Valencia
Colección particular, Lima.

► Fig. 12. Edición comercial de la partitura de *El cóndor pasa,* de Daniel Alomía Robles, ilustrada con una versión 'inkaica' del personaje femenino en el cuadro *Idilio,* de Juan Manuel Figueroa Aznar (cuadro firmado por A. Galindo)
circa 1943-1950
Colección particular, Lima.

► Fig. 13. Edición comercial de la partitura del *Canto de las ñustas,* de Leandro Alviña, ilustrada con una versión 'inkaica' del personaje femenino en el cuadro *Idilio,* de Juan Manuel Figueroa Aznar. ¿1919? Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

► Fig. 14. Juan Gabriel González (atribuido). Retrato de la señorita Lomellini en atuendo de fantasía inkaica
circa 1915-1925
Negativo en placa de vidrio
Fototeca Andina, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas (Cuzco).

un referente esencial para el indigenismo cuzqueño.[31]

"Tengo para mí", culmina esa nota cardinal, "que Figueroa está llamado a realizar en pintura lo que lleva a cabo [...] el maestro don Daniel Alomía Robles en música: explotar el filón precioso de la belleza indígena de alto valor humano i sociológico como de pocos pueblos del mundo antiguo. En aquellos trabajos asoma, con palpitaciones intensas, la vida indiana, suntuosa i lírica de la sierra del Perú".[32]

El concepto de "la vida indiana" es importante porque en él ideológicamente se diluyen las distinciones entre lo indígena, lo inkaico y lo criollo o mestizo que opera esas fusiones desde la taumaturgia del arte: la articulación de lo ancestral y lo actual en clave nativa para la forja ilustrada de una cultura nueva y propia.

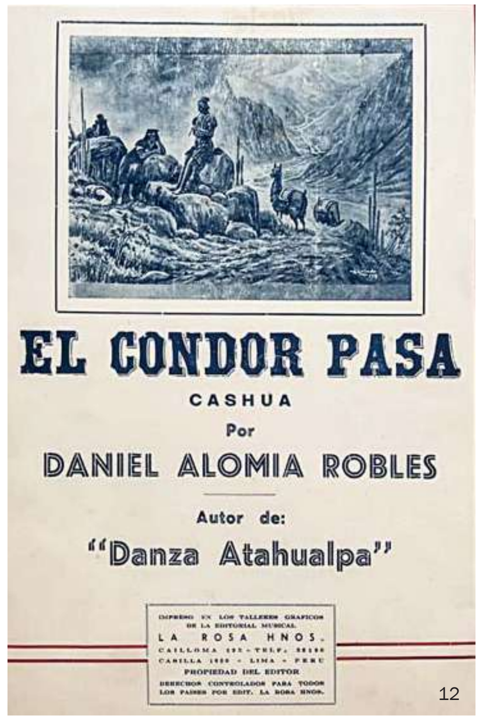
Decisiva allí era la alusión a Robles, quien presidió el jurado del concurso y venía recopilando melodías campesinas para hurgar en ellas los restos de un ensoñado Tawantinsuyo musical sobre cuyas bases se gestaran armonías modernas, a la vez que arcaicas (Fig. 11). Dos años antes había estrenado en Lima *El cóndor pasa,* una zarzuela indigenista en la que la bucólica vida aldeana es violentada por la explotación minera trasnacional. Los entrampamientos también sentimentales que ello genera se ven finalmente resueltos desde la invocación animista de lo ancestral encarnado en la naturaleza y en el retorno de la gran ave andina (hay aquí cierta resonancia con el artículo citado de Escalante). Pero también en la reversión cultural: la pieza musical que daba nombre a la obra completa era ofrecida como una *cashua,* una danza campesina, relacionada a ritos de fertilidad y fecundación, que suele ser exaltada por sus orígenes presuntamente prehispánicos. Un *Inca Dance,* como la presentaba Robles en los Estados Unidos y se reproducía –así, en inglés– en algunas partituras comerciales peruanas.[33] Otras privilegiaban la denominación quechua, y es interesante encontrar en su edición más popular (década de 1940) el eco transformado de la exposición que vincula al compositor con Figueroa Aznar en 1915: la ilustración de esos compases reinterpreta el cuadro *Idilio,* pero trastocando las prendas campesinas de sus protagonistas con equivalentes "inkaicos". El mismo recurso aparece ya en la partitura antigua (¿1919?) del *Canto de las ñustas,* la excepcional composición del cuzqueño Leandro Alviña, retratado años antes, como violinista y con toda prestancia, en el estudio compartido por Figueroa Aznar y González.[34] (Figs. 12, 13)

Una de las claves por descifrar en esta sugestiva deriva icónica es la fotografía atribuida a ese antiguo socio de Figueroa Aznar, en que una joven similarmente ataviada ensaya la misma pose lánguida de contemplación romántica, pero reclinada sobre un tronco talado, de fuertes connotaciones alegóricas.

Metáforas de castración incluidas.[35] (Fig. 14)

El primordio

La modelo en esa toma es una de las hermanas Lomellini, cuya familia de prósperos comerciantes italianos había adquirido el predio de Colcampata, donde subsisten los restos del palacio de Manco Cápac. Allí las retrató Martín Chambi en 1924, junto con "un simpático grupo de señoritas de la alta clase social del Cuzco", ataviadas ahora de campesinas pero bajo el espectacular enmarque de un umbral inkaico de doble jamba: "Una puerta admirable", fue el titular bajo el que esa fotografía se publicó en Lima como parte de las celebraciones del primer centenario de la Independencia.



12



13



14



Una instancia culminante para las fantasías integradoras del travestismo cultural, que confunde y alterna identidades indígenas e inkaicas sobre cuerpos modernos, "blancos", privilegiados. En pulsión de autoctonía. Señorial. (Fig. 15)

Todo ello, claro, al final desdibujado por las lógicas trivializantes de la moda. Pero un hallazgo excepcional permite recuperar esa energía y tensión en su momento de origen, casi en el sentido heideggeriano del término. El primordio que se manifiesta, otra vez, desde el contraste, desde el contrapunto, desde la analogía y fricción. La pulsión alegórica casi espontáneamente derivada del fracturado ser social –y cultural– cuzqueño.

Y su vivencia dominada también por el azar objetivo. Como el de un artículo publicado durante los precisos días de 1904 en que Figueroa Aznar se instalaba definitivamente en el Cuzco. En las mismas páginas que acogían los anuncios publicitarios de sus servicios artísticos, el diario *El Comercio* saludaba la normativa reciente con que el municipio de La Paz, en Bolivia, restringía la fabricación y uso de vestimentas indígenas, pues "la cultura de nuestra época y las buenas reglas de higiene imponen la conveniencia de elevar el nivel moral y material del pueblo".[36] Pero al proponer la adopción local de medidas similares, el artículo incurre en una interesante superposición de épocas: "Con el tiempo el traje incaico no figurará sino como prenda arqueológica en los museos, junto a las momias y los *quipus*". Lo nativo contemporáneo confundido como antigualla y relegado a la condición de reliquia. O de ruina. A ser acallada. Contenida.

Aunque luego admirada: apenas un año después, el mismo periódico daba elogiosa cuenta del interés demostrado hacia las indumentarias indígenas por una ilustre visitante estadounidense: Marie Robinson Wright, reputada autora de libros de viajes, llegaba al Cuzco con auspicios del Gobierno peruano que le aseguraron recibimientos espléndidos. Entre sus anfitriones se encontraba el matrimonio de Benigno de La Torre y Augusta del Mar, uno de los más poderosos de la región, cuya hija María Rosa le regaló "prendas de indumentaria femenil de la antigüedad incaica". Seducida, la escritora "se ha fotografiado y presentado ante el círculo íntimo de sus relaciones con ese disfraz, que forma peregrino contraste con su delicado tipo de beldad *yankee*", al elocuente decir del reportero anónimo.[37] La descripción de alguna de esas tomas proporcionada en otra nota, sin embargo, menciona un rosario y "una montera en forma de casquete esférico", asociables más bien a un traje campesino de la época. E integrados a una compleja alegoría que incluye mantos y ceramios significativos, así como "la rueca tradicional de las indias". Atributos de andinidad que aquí "realzan graciosamente las arrogantes formas [del] correcto tipo anglosajón" de la señora Wright.[38]

No contamos con esa fotografía específica, atribuible sin duda a Figueroa Aznar.[39] Pero las detalladas informaciones periodísticas nos permiten relacionarla con la aparición reciente de otra toma, probablemente realizada en la misma sesión, donde es la propia señorita La Torre quien se exhibe con prendas, atributos y poses muy similares a los afectados por la norteamericana.[40] (Fig. 16) Se trata de un documento excepcional, pues pone en evidencia la importancia que para la revaloración local de la tradición indígena iba adquiriendo la creciente atención extranjera puesta sobre los atavíos "exóticos". Pero esa fotografía nos permite además definir y fechar en el temprano año de 1905 una de las primeras instancias jerarquizadas del travestismo cultural en la alta sociedad cuzqueña del nuevo siglo. Una audacia que gradualmente se convertiría en moda, como lo sugiere la comparación de otro par de obras asociadas también a Figueroa Aznar: la inicial es el primoroso retrato al foto-óleo de la niña Carmen Irene Oliart Garmendia


LA CRONICA

DIARIO ILUSTRADO POLITICO-INDEPENDIENTE E INFORMATIVO

LIMA, PERU

AÑO XII

DOMINGO

20

JULIO 1924

Una puerta admirable

16

▲ Fig. 15. Portada del diario *La Crónica*, de Lima, con el retrato grupal realizado por Martín Chambi de las hermanas Lomellini y otras señoritas de la alta sociedad cuzqueña en atuendo indígena, frente a los restos del Palacio de Manco Cápac en Colcampata. Edición del 20 de julio de 1924.

◀ Fig. 16. Juan Manuel Figueroa Aznar
Retrato de María Rosa de La Torre
y Del Mar en atuendo indígena
1905.
Fotografía en impresión de época:
15.4 x 10.9 cm.
Colección particular, Lima.





▲ Fig. 17. C.L. Co.
Retrato de fantasía pastoral
en postal *Belle Époque* europea,
circa 1905.
Impresión postal: 13.7 x 8.6 cm.
Colección privada, Lima.

► Fig. 18. Juan Manuel Figueroa Aznar.
Retrato de Carmen Irene Oliart
Garmendia, niña, en atuendo europeo,
circa 1905.
Foto-óleo: 65 x 49 cm.
Colección particular, Cuzco
(Registro fotográfico: Númitor Hidalgo).

► Fig. 19. ¿Juan Manuel Figueroa Aznar?
Retrato de Carmen Irene Oliart
Garmendia, señorita, en atuendo indígena,
circa 1920
Fotografía iluminada: 23 x 18 cm
Colección particular, Cuzco
(Registro fotográfico: Númitor Hidalgo).

(n. 1903), realizado hacia 1906 con vestimentas y estilizaciones en todo occidentales. Unos quince años después la fotografía iluminada de la misma modelo nos la muestra en adornado traje indígena, pero con actitud y efectos que parecen inspirados en las postales *kitsch* de la Europa *Belle Époque*. Lo raigal y lo cosmopolita, en una misma y sorprendente imagen. (Figs. 17, 18, 19)

Las dos damas cuzqueñas así travestidas pertenecían a familias terratenientes comprometidas con la transformación moderna, incluso industrial, de latifundios seculares.[41] Sus fortunas se vieron de ese modo renovadas, sin dejar de vincularse con la tierra y sus tradiciones. De allí, en parte, la paradoja inscrita en su imaginario más público. Pero también más íntimo. En el reverso de la crucial fotografía 'travestida' de 1905 aparece una dedicatoria –a la “Sra. Mercedes”– cuyo texto revela no solo la identidad de la retratada sino también el registro sensible de una clase: “Recuerdos de nuestra tierra y de la Indiesita que tanto los quiere. María Rosa de La Torre”. El paternalismo hacia lo indígena sugerido en el diminutivo es también, sin embargo, una identificación personal, sentimental, con la tierra y sus habitantes mediante cierta fantasía telúrica en la que las fronteras temporales se desdibujan, pero otras se exaltan.

El atuendo campesino en el retrato de La Torre se mistifica como inkaico en el cuerpo de la señora Wright. Pero siempre subrayando la distinción racial en la que se configura la *alteridad* que es la paradójica marca de identidad en estas imágenes. El contraste, el contrapunto evidente incluso entre los ceramios simbólicamente dispuestos al pie de la composición. El más sencillo es del tipo utilitario que aparece en la fotografía de los bohemios sobre el Trono del Inka. Un cántaro llano de líneas curvas, casi clásicas, que contrastan con la complejidad y ornamentación altamente simbólica



▼ Fig. 20. Juan Manuel Figueroa Aznar.
Retrato de su hija, Guillermina Figueroa Yábar, niña, en atuendo indígena
1923.
Fotografía en impresión de época:
6.3 x 11.3 cm.
Archivo de Arte
Juan Manuel Figueroa Aznar.

► Fig. 21. Juan Manuel Figueroa Aznar.
Retrato de su hijo, Rodolfo Figueroa Yábar, niño, en casa-hacienda de Paucartambo
circa 1912–1913
Negativo fotográfico en placa de vidrio.
Archivo de Arte
Juan Manuel Figueroa Aznar
(Fragmento).

de la segunda pieza, una *incalimita* o jarra ceremonial utilizada en la comunidad de Checca Pupuja para rituales que incitan a la reciprocidad y a la libación compartida.A la libido desatada de un literal y gozoso intercambio de fluidos. También históricos, en esta fotografía al menos: ambas vasijas derivan de las transformaciones virreinales del tradicional *urpu* o *aríbalo* inkaico. Y acá hablan, a cántaros, de las identidades nuevas que pugnan por proyectar su modernidad distinta mediante la reversión hacia un Tawantinsuyo arcádico.

El travestismo inkaico, el avatar del Inka. [42]

Fantasía / fantasma (coda)

Concluyamos musicalmente este texto con un breve contrapunto final. O dos.

El primero nos devuelve a los efectos –los afectos– del ritual colectivo en Sacsayhuaman que dio inicio a este ensayo. Es la propia hija de Figueroa Aznar, Guillermina, quien en esa fotografía aparece solemnemente ataviada de ñusta inkaica. En las mismas fechas en que otro retrato, individual, nos la muestra ostentando atuendos campesinos con indecible ternura. (Figs. 1, 20)

Pero en el segundo contrapunto la imagen más dulce es también la más sobrecogedora: el retrato de Rodolfito, el hijo predilecto de Ubaldina y Juan Manuel, destinado a morir a los siete años de edad. Acá tendrá tres, o menos, y esa inocencia se ve acentuada por los cachorros apretados a su cuerpo infante en el patio de la casa-hacienda familiar en Paucartambo. (Fig. 21)

Una alfombra de pieles le da cierta prestancia a la escena, pero al costado asoma una palangana y la pared luce carcomida, desluciendo incluso el escudo peruano pintado sobre ella en tiempos evidentemente idos. Otra ruina, cuya significación impensada se



20



revela al descubrir que el aparente pie izquierdo del niño es en realidad la deformada extremidad de un indígena, habituado a caminar descalzo. Y aquí a ocultar su presencia para sujetar escondido al niño durante el tiempo de exposición de la toma.

Una presencia oculta que, sin embargo, asoma. Si jugáramos a ser lacanianos percibiríamos allí el falo ausente de una castración negada –una raza reprimida– pero actuante desde la inconciencia de la cámara.[43]

O de la historia: el sentido final de ruina lo termina de construir el hecho que el negativo de vidrio llegara a nosotros visiblemente roto, en la parte superior aquí no reproducida. El azar, no existe: todo en esta pieza conspira para definirla como una alegoría involuntaria excepcional, pero no ajena a las vivencias que subyacen en las deliberadas construcciones de sentido que aquí he procurado explorar. Para al menos intuir cómo, en el eros artístico de una época, la identidad se construye desde la ruptura, desde la alteridad. Y la fantasía inkaica emerge para sublimar –*exorcizar*– el fantasma.

Indígena.

Página siguiente:

► La Patria. Foto de Courret, fines del siglo XIX. De la colección de la Biblioteca Nacional.



Notas

LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ: DE LA MONARQUÍA INCÁSICA A LA REPÚBLICA LIBERAL
Anthony Pagden

1. Ramón Mujica Pinilla, "El renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política", en *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia* (Lima, 2020): 197-238.
2. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, W.B. Todd ed. (Oxford: The Clarendon Press, 1976): 626-627.
3. *Nuevo sistema de gobierno económico para la América* (Madrid, 1789): 2-3.
4. *Reflexiones sobre el comercio español a Indias* [1762], ed. Vicente Llombart Roas (Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, 1988): 11-12.
5. *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (Madrid, 1775): 410-412.
6. *Reflexiones sobre el comercio español a Indias*: 11-12.
7. Véase John H. Elliott, "Introducción. El Perú en la monarquía hispánica", en *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia* (Lima, 2002): xxi-xxxiii.
8. Constitución política de la monarquia española, promulgada en Cádiz a 19 marzo, 1812 (Cádiz, 1812): 23. En un intento de reducir el número y la influencia política de los delegados americanos, los derechos de los descendientes de africanos e indios –las castas– se redujeron progresivamente en la redacción del documento final, hasta que fueron excluidos por completo. Véase, J.H. Elliott, *Empires of the Atlantic World. Britain and Spain in America, 1492-1830* (New Haven y Londres, Yale University Press, 2006): 385.
9. *Mémoires sur les colonies américaines, sur leurs relations politiques avec leurs métropoles, et sur la manière dont la France et l'Espagne on dû envisager les suites de l'indépendance des États unis de l'Amérique* [6 de abril de 1776] (París, 1791): 30-31. Turgot habla siempre de las monarquías borbónicas, francesa y española, como "nosotros".
10. *Carta dirigida a los españoles americanos por uno de sus compatriotas*. Ed. Antonio Gutiérrez Escudero, en *Documentos. La independencia de las colonias hispanoamericanas: documento escrito y pensamiento político*, (VI) *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 17 (2007): 13.
11. "La Paix et le bonheur du siècle prochain. Remontrance adressée à tous les peuples libre sous qui veulent l'être par un Américain Espagnole" [1797], en Merle Simmons, *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, precursor de la independencia hispanoamericana* (Caracas, 1983): 286.
12 *Carta dirigida a los españoles americanos por uno de sus compatriotas*: 14.
13. *Carta dirigida a los españoles americanos por uno de sus compatriotas*: 10. Véase en general, David Brading, y otros, *Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1748-1798). El hombre y su tiempo* (Lima, 2000), 3 vols.
14. "Suite de précèdent projet et essai historique des troubles de l'Amérique Méridionale dans l'an 1780", en Merle Simmons, *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán*: 195.
15. "Letter to John Udney de Masscarrara [Italia], 30 de septiembre de 1781", incluido en Miguel Battalori, *El abate Viscardo. Historia y mito de la intervención de los jesuitas en la independencia de Hispanoamérica* (Caracas, 1953): 206.
16. "Esquisse politique sur l'état actuel de l'Amérique Espagnole et les moyens d'adressé pour faciliter son indépendance", [1792], en Merle Simmons, *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, precursor de la independencia hispanoamericana:* 243.
17. *Carta dirigida a los españoles americanos por uno de sus compatriotas*: 14.
18. Jean-François Marmontel, *Les Incas ou la destruction de l'Empire du Pérou*, éd. Pierino Gallo, (París, Classiques Garnier, 2016): 296.
19. *Alzire, ou les Américains, tragédie* (París, 1736): 15.
20. "Analyse des Incas du Pérou" [1767], en *Œuvres économiques et philosophiques de F. Quesnay*, Ed. Auguste Oncken (París, 1888): 558, 562.
21. *Tradición política española e ideología revolucionaria de mayo* (Buenos Aires, 1961): 142.
22. También dispuso la publicación del original francés en 1799 con un falso pie de imprenta de Filadelfia, aunque en realidad se imprimió en Londres.
23. *Discurso de Angostura*, en *Obras completas*, ed. Vicente Lecuna (La Habana, 1950), III, 682.
24. *Discurso de Angostura*, III: 679.
25. *La República en el Perú y la cuestión peruana* (Lima, 1867): 16.

DE LA ESFERA A LOS DOS PLANETAS: LAS INDIAS COMO PLANETA ALTERNATIVO DESDE LA COLONIA A LA INDEPENDENCIA
Jorge Cañizares-Esguerra

1. Jorge Cañizares-Esguerra,"Renaissance Iberian Science: Ignored How Much Longer?", *Perspectives on Science* 12 (2004) 1: 86-125.
2. Barbara Shapiro: *A Culture of Fact: England, 1550-1720* (Cornell University Press, 1999); Lorraine Daston, "Baconian facts, academic civility, and the prehistory of objectivity," *Annals of Scholarship* 8 (1991): 343, 338; Paul Kocher, "Francis Bacon and the science of jurisprudence," *Journal of the History of Ideas* 18 (1957): 3-26; Kenneth Cardwell, " Francis Bacon inquisitor" in William Sessions, ed., *Francis Bacon's Legacy of Texts: "The art of discovery grows with discovery"* (New York: AMS, 1990): 269-289; Julian Martin, *Francis Bacon, the State and the Reform of Natural Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); Ralph Bauer, *The Alchemy of Conquest: Science, Religion, and the Secrets of the New World* (University of Virginia Press, 2019).
3. Edmundo O'Gorman, *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir* (México 1958); Ralph Bauer, *The Alchemy of Conquest* (Charlottesville 2019).
4. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*: *A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton 1957); James Muldoon, "Medieval Canon Law and the Conquest of the Americas," *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 37 (2000): 9-22.
5. Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo* (México 1960); Jorge Cañizares-Esguerra, *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World* (Stanford 2001).
6. *Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan las cosas notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas, y los ritos, y ceremonias, leyes, y gouierno, y guerras de los Indios* (Sevilla 1590). *De Natura Novi Orbis libri II, et de promulgatione Evangelii apud barbaros, sive de procuranda Indorum salute, libri VI, autore Josepho Acosta* (Salamanca: Apud G. Foquel 1589).
7. Nicolás Wey Gómez. *The Tropics of Empire: Why Columbus Sailed South to the Indies* (Cambridge: MIT Press 2008); Richard J. Oosterhoff, "A book, a pen, and the Sphere: Reading Sacrobosco in the Renaissance." in M. Feingold (ed.), *History of Universities*, vol. 28/2 (Oxford University Press, 2015): 1-54.
8. *De Christo revelato libri novem* (Roma: Apud Iacobum Ruffinellium 1590); *De temporibus novissimis libri quatuor* (Rome: Ex Typographia Iacobi Tornerij 1590).
9. *Historia natural y moral de las Indias*. En el libro 1, Acosta desarrolla su crítica epistemológica sobre la razón y la evidencia empírica. En los libros 2 y 3, ofrece una meteorología del Nuevo Mundo como inversa al del Viejo.
10. Juan de Cárdenas, *Problemas y secretos maravillosos de las Indias* (México 1591); Carlos Viesca Treviño, "Hechizos y hierbas mágicas en la obra de Juan de Cárdenas", *Estudios de Historia Novo Hispana* 9 (1987): 37-50.
11. Sabine MacCormack, *On the Wings of Time. Rome, the Incas, Spain, and Peru* (Princeton 2007).
12. Cañizares-Esguerra, "Typology in the Atlantic: Early Modern Readings of Colonization," in Bernard Bailyn, ed. *Soundings in Atlantic History* (Harvard University Press, 2009): 237-264.
13. Nathan James Gordon, "Ophir de España & Fernando de Montesinos's Divine Defense of the Spanish Colonial Empire: A Mysterious Ancestral Merging of pre-Inca and Christian Histories" (Ph. D Dissertation University of Colorado 2017).
14. María Julia Sabena, «"Con voz heroica y épicos alientos": sobre el género y las filiaciones del *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (1641) de Fernando de Valverde», *Zama*, 6 (2014): 115-127.
15. Andrés Eichmann, "La Virgen-Cerro de Potosí: ¿Arte mestizo o expresión emblemática?", *Revista de Historia Americana y Argentina*, 42 (2007): 33-53.
16. Enrique García Hernán, *Consejero de ambos mundos: vida y obra de Juan de Solórzano Pereira (1575-1655)*, Fundación Mapfre 2007.
17. Juan Manzano Manzano, *Historia de las recopilaciones de Indias. Siglo XVI y siglo XVII*. 2 vols. (Ediciones Cultura Hispánica 1950-1956).
18. Stafford Poole, *Juan de Ovando*: *Governing the Spanish Empire in the Reign* of *Philip II* (Norman: University of Oklahoma Press 2004).
19. Mark Thurner, *History's Peru: The Poetics of Colonial and Postcolonial Historiography* (Gainesville: University Press of Florida 2011).
20. Nicola Miller, *Republics of Knowledge*: *Nations of the Future in Latin America* (Princeton 2020).

EL SOL DE LA ILUSTRACIÓN Y EL ESPEJO DEL INCA EN LA IMAGINACIÓN ILUSTRADA
Mark Thurner

1. "C'est donc à Manco-Cápac, à la femme Coya-Mama-Ocllo-Huaco, cruels Péruviens doivent les principes, les mœurs & les arts, qui en avoient fait un peuple heureux lorsque l'avarice, du sein d'un Monde dont ils ne soupçonnaient pas même l'existence, jette sur leurs terres des tyrans, dont la barbarie fit la honte de l'Humanité & le crime de leur siècle". *Lettres d'une péruvienne*, "Introduction Historique" (París, 1797 [1748]): 17-19.
2. "Cet Empire qui… avait été fonde para Manco-Cápac & par sa femme Mama Ocllo, que furent appelles Incas ours Seigneurs du Pérou. On a soupçonné que ces personnages pourvoient être les descendants de quelques navigateurs d'Europe ou des Canaries, jettes para la tempête sus les côtes du Brésil… L'on a dit que la race des Incas étroit plus blanche que les naturels du pays". *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, t. 4, libro 7, (Ginebra, 1783): 19-20.
3. *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*, (Madrid,

1815), 15 y 97-98. Nótese que 'el escritor' a quien se refiere en este pasaje es Raynal.

4. *Antigüedades peruanas* Viena (1851, t. 2: iii).
5. James Schmidt, "This New Conquering Empire of Light and Reason: Edmund Burke, James Gillray, and the Dangers of Enlightenment", *Diametros* 40 (2014): 126-148. El frontispicio de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert es un buen ejemplo de la omnipresencia de metáforas e imágenes de luz en el discurso ilustrado.
6. Heidi Bostic, "The Light of Reason in Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne*", *Dalhousie French Studies* 63 (2003): 5-6.
7. *Lettres*, 261 y 279.
8. *Lettres*, 305.
9. Janet Gurkin Altman, "A Woman's Place in the Enlightenment Sun: The Case of F. de Graffigny", *Romance Quarterly*, 38: 3 (1991): 261-272. Un resumen de la historia de las ediciones de la novela se encuentra en Fernanda Macchi, *Incas ilustrados* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009), 193-222.
10. Véase Sebastian Conrad, "Enlightenment in Global History: A Historiographical Critique", *The American Historical Review*, 117: 4 (octubre 2012): 999–1027, y Juan Pimentel, *Testigos de mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración* (Madrid: Marcial Pons, 2003).
11. La pregunta de Kant fue traducida como *enlightening* y no *Enlightenment* porque aún no existía ese concepto de una época o movimiento histórico. Véase James Schmidt, "Inventing the Enlightenment: Anti-Jacobins, British Hegelians, and the Oxford English Dictionary", *Journal of the History of Ideas*, 64 (2003): 421-443.
12. Schmidt, "Inventing".
13. ILUSTRACIÓN. s. f. Iluminación, claridad, luz, resplandor y reflexo. Latín. *Illustratio.* HUERT. Problem. f. 28. También causa calor la ilustración de la luz, como experimentamos en el Sol. [iv. 212]. El verbo 'ilustrar' tenía tres acepciones. Primero: dar luz o aclarar alguna cosa, ya sea materialmente, ya en sentido espiritual de doctrina o ciencia. Latín. *Illustrare*. Segundo: se usa también por inspirar, o alumbrar interiormente, con luz sobrenatural y divina. Latín. *Illustrare. Inspirare.* Y tercero: vale también engrandecer, o ennoblecer alguna cosa. Latín. *Illustrare. Magnificare*. Véase *Diccionario de Autoridades* (1734), t. 4, sitio web de la Real Academia.
14. Schmidt, "Inventing".
15. Schmidt, "Inventing". En el caso paradigmático del idioma alemán, uno de los primeros usos para referirse a una época del espíritu o cultura en ese sentido es el de Hegel en su *Lectures on the Philosophy of History*. Allí Hegel distingue entre una supuestamente ateísta y destructiva iluminación francesa y una positiva *Aufklärung* alemana que "quedaba al lado de la teología" reformista, llevando de esta manera a formar una sociedad y cultura mejores. Siguiendo a Hegel es posible pensar, siempre con excepciones, que en el mundo hispano la Ilustración también "quedaba al lado de la teología", aunque, al igual que en la Italia de Vico, haya sido católica romana. Algo parecido ocurre en Inglaterra, donde se da un reñido combate literario entre republicanos afrancesados y anglicanos antijacobinos. Lo mismo ocurre entre los franceses, belgas, holandeses y suizos.
16. Para los ilustrados los españoles eran "los indios de Europa", según Feijoo. Véase Pimentel, "The Indians of Europe: The Role of Spain's Enlightenment in the Making of a Global Science", en Jesús Astigarraga, ed., *The Spanish Enlightenment Revisited* (Oxford, 2015): 83-103.
17. Con los *Comentarios reales* nos referimos a las dos partes, es decir, *Comentarios Reales de los Incas* e *Historia General del Perú*. Sobre la historia de las ediciones ilustradas, véase Macchi, *Incas ilustrados*.
18. No era el único ni el primer autor en escribir una genealogía real de los Incas, pero sí el más consultado. Véase Mark Thurner, *El nombre del abismo: Meditaciones sobre la historia de la historia* (Lima: IEP, 2012).
19. Para una discusión de este concepto, véase Thurner, *El nombre*.
20. Inca Garcilaso de la Vega, *Primera Parte de los Comentarios Reales* (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1609), Libro I, Cap. XV.
21. Garcilaso, *Primera Parte*, Libro II, Cap. XX, f. 37.
22. Margarita Zamora, *Language, Authority, and Indigenous History in the Comentarios Reales de los Incas* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988): 158. *Praeparatio Evangelica* de Eusebio integraba las figuras fundacionales de Platón y Moisés, así como el paganismo y el judeocristianismo, en una historia universal helenística de la cultura. Veáse Raoul Mortley, *The Idea of Universal History from Hellenistic Philosophy to Early Christian Historiography* (Lampeter: Edwin Mellen Press, 1996): 196-199.
23. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Pantheon, 1970).
24. Zamora, *Language*: 81–84.
25. Zamora, *Language:* 81-84.
26. Garcilaso, *Primera parte*, Libro 1, Cap. 11.
27. Sabine MacCormack, *On the Wings of Time: Rome, the Incas, Spain, and Peru* (Princeton: Princeton University Press, 2006): 60.
28. Mortley, *The Idea*.
29. Roberto J. González-Casanovas, *Imperial Histories from Alonso X to Inca Garcilaso: Revisionist Myths of Reconquest and Conquest* (Potomac: Scripta Humanistica, 1997), and Marie Tanner, *The Last Descendent of Aeneas*: *The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor* (New Haven: Yale University Press, 1993).
30. Catherine Julien, *Reading Inca History*, (Iowa City: University of Iowa Press, 2000).
31. David A. Lupher, *Romans in a New World: Classical Models in Sixteenth-Century Spanish America* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003).
32. Véase Thurner, *El nombre* y François Hartog, *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro* (Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica, 2003).
33. Garcilaso, *Primera Parte*, Libro I, Cap. XXI.
34. Garcilaso, *Primera Parte*, Libro I, Cap. XXV.
35. Garcilaso, *Primera Parte,* Libro II, Cap. II, f. 27.
36. Jorge Cañizares-Esguerra, *Nature, Empire, and Nation: Explorations of the History of Science in the Iberian World* (Stanford: Stanford University Press, 2005): 84-85. Ver Juan Solórzano y Pereyra, *Política indiana* (Madrid y Buenos Aires: Iberoamericana [1647] 1930), libro. 2, cap. 6 y cap. 25.
37. Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo: Historia de una polémica, 1750-1900* (México: FCE, 1993).
38. Thurner, *El nombre*.
39. Macchi, *Incas*: 98-99.
40. Véase José Antonio Mazzotti, *Coros mestizos del Inca Garcilaso: Resonancias andinas* (México: FCE, 1996).
41. *The Royal Commentaries of Peru, in Two Parts* (London, 1688), traducido al inglés por Sir Paul Rycaut. Consultado en la Biblioteca John Carter Brown.
42. "But because it is in the nature of Mankind to reflect Acts on their own being, and retreat with their Thoughts back to some beginning: so these poor Souls derive the Original of their first being from divers Creatures... But then, as to their Inca Kings, whose Original was to be derived from something higher than sublunary Creatures, being of better composition than their poor and mean Vassals, the Sun was esteemed a fit Parent for those who were come from Divine race: so that when they adored the Sun, whom they acknowledged for their God, they gave honour to their Kings who were descended from him. Various have been the opinions amongst Historians concerning the Original of this People; of which the most probable, as I conceive, is, that they proceeded from the Race of the Northern Tartar, whom they resemble in the shape and air of their features, and in their barbarous way of living". *The Royal Commentaries.*
43. Jean Baudoin, *Discours preliminaire sur l'Histoire des Yncas* (Ámsterdam, 1737). Esta novedosa Artemisa, si de ella se trata, con su quemador de incienso de paz, parece corresponder a la figura mitológica de Hathor, esposa de Ra, deidad solar de los antiguos egipcios, ampliamente asociada con la mirra. En el Levante, la mirra tenía muchos significados rituales y usos medicinales. Además, fue usada por los egipcios para embalsamar a sus momias. En los siglos XVIII y XIX, algunos sabios europeos especulaban que los peruanos debían de haber aprendido a momificar a sus reyes incas gracias a algún contacto antiguo con los egipcios. La presencia de un camélido entre la vegetación ofrece otro elemento para entrever cierta sospecha al respecto.
44. Según la mitología, las amazonas fundaron el templo de Artemisa en Éfeso.
45. "La sagesse de ses Loix & la prudence de ses Souverains ont fait toutes seules ce que des armées redoutables n'ont pû faire ailleurs que par la terreur. Une douceur sans exemple lui a fourni le moïen de triompher des peuples barbares qui l'environnoient de tous côtés; & en les rendant capables de docilité, elle a eu l'art de se former & de *croitre* par leurs propres forces. En un mot en ne s'attachant proprement qu'à la conquête des Ames & à corriger les mœurs de ces Nations sauvages, elle a su leur persuader sans contrainte & sans violence, qu'il ne falloir qu'une seule Loi & un seul Maître dans un Etat bien réglé... Les Yncas ont fait à l'égard du Pérou ce que tous les anciens Législateurs ont fait pour les Etats qu'ils ont commencé. L'enfance des peuples est par tout la même; grossière, farouche, crédule, timide. Celle du Pérou a certainement ressemblé en beaucoup de choses à l'enfance des Egyptiens, des Grecs, des Romains, des Perses, des Scythes, etc. [...] Manco Capac premier Ynca trouva les Péruviens livrés à ces cruelles superstitions. L'ignorance & la brutalité étoient égales: elles fortifièrent la crédulité. Par ce moyen Manco Capac se fit jour chez eux avec des merveilles qui leur étoient inconnues. Il accrédita sa mission en se donnant pour fils du Soleil, qualité que divers héros de l'Antiquité avoient prise avec le même succès". Baudoin, *Discours*.
46. "Manco-Cápac, dont les Péruviens mêmes ignoraient l'origine, fut leur Législateur & leur premier Roi... quelque raisonnables & avantageuses qu'elles fussent, à des peuples qui ne reconnaissaient aucune supériorité, il s'avisa de recourir au merveilleux, comme à un moyen in faillible de s'attirer de la confiance & du respect. C'est cette vue qui l'engagea à se dire Fils du Soleil *envoyé pour civiliser les hommes, & pour les gouverner avec douceur, raison & piété*". *Histoire des Yncas, Rois du Perou* (París, 1744). El énfasis está en el original.
47. La *Histoire des deux Indes* fue una producción colectiva anónima. Diderot parece haber escrito algunos de los pasajes sobre las Américas y España.
48. Sobre este concepto en Montesquieu, véase '*Législateur*' (de Jean Goldzink) en *Dictionnaire Montesquieu*, http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/en/article/1377621245/en/. El concepto aparece en muchos pasajes de la *Encyclopédie*, entre ellos el de '*colonie*', donde se sostiene que las colonias pueden tener sabios o violentos 'legisladores' o fundadores. Véase *Encyclopédie* VI, 12-24. El texto que citamos figura así en el original:

   "Le *législateur* fait accorder les lois civiles aux lois constitutives: elles ne seront pas sur beaucoup de cas les mêmes dans une monarchie que dans une république, chez un peuple cultivateur & chez un peuple commerçant; elles changeront selon les temps, les mœurs & les climats. Mais ces climats ont-ils autant d'influence sur les hommes que quelques auteurs l'ont prétendu, & influent-ils aussi peu sur nous que d'autres auteurs l'ont assuré? Cette question mérite l'attention du *législateur*...

   Les peuples du nord ne reçoivent pas comme les peuples du midi, des impressions vives, & dont les effets sont prompts & rapides... Les peuples du midi ont besoin d'une moindre quantité d'aliments, & la nature leur en fournit en abondance; la chaleur du climat & la vivacité de l'imagination les épuisent & leur rend le travail pénible... La vivacité de chaque impression, & le peu de besoin de retenir & de combiner leurs idées, doivent être cause que les peuples méridionaux auront peu de suite dans l'esprit & beaucoup

d'inconséquences; ils sont conduits par le moment; ils oublient les temps, & sacrifient la vie à un seul jour. La Caraïbe pleure le soir du regret d'avoir vendu le matin son lit pour s'enivrer d'eau-de-vie... Il faut chercher ces influences du climat chez des peuples encore sauvages, & dont les uns soient situés vers l'équateur & les autres vers le cercle polaire. Dans les climats tempérés, & parmi des peuples qui ne sont distants que de quelques degrés, les influences du climat sont moins sensibles.

Le *législateur* d'un peuple sauvage doit avoir beaucoup d'égard au climat, & rectifier ses effets par la législation, tant par rapport aux subsistances, aux commodités, que par rapport aux mœurs. Il n'y a point de climat, dit M. Hume, où le *législateur* ne puisse établir des mœurs fortes, pures, sublimes, faibles & barbares. Dans nos pays, depuis longtemps policés, le *législateur*, sans perdre le climat de vue, aura plus d'égard aux préjugés, aux opinions, aux mœurs établies; & selon que ces mœurs, ces opinions, ces préjugés répondent à ses desseins ou leur sont opposés, il doit les combattre ou les fortifier par ses lois."

49. Alexander von Humboldt, *Researches Concerning the Institutions & Monuments of the Ancient Inhabitants of America, with Descriptions & Views of Some of the Most Striking Scenes in the Cordilleras! Written in French by Alexander de Humboldt & Translated into English by Helen Maria Williams* (London: Longman, 1814): 29-33.
50. En ese entonces se debatía sobre los orígenes de los etruscos entre Occidente y Oriente. Humboldt parece inclinarse hacia la tesis oriental.
51. Humboldt, *Researches*: 29-33.
52. Véase Pimentel, *Testigos*, cap. 5.
53. Véase Alexandra Kennedy, *Construir la nación: imágenes y espacios del Ecuador en el siglo XIX* (Quito, 2018): 19-42.
54. Plinio el Joven a Maximus, Ep. 8.24.
55. "Quo magis nitendum est ne in longinqua provincia quam suburbana, ne inter servientes quam liberos, ne sorte quam iudicio missus, ne rudis et incognitus quam exploratus probatusque humanior melior peritior fuisse videaris, cum sit alioqui, ut saepe audisti saepe legisti, multo deformius amittere quam non assequi laudem". Versión en inglés: "So you will have to do your best to prevent people from thinking that you have shown greater humanity, integrity, and tact in a far-off province than in one nearer Rome, among slaves than among freemen, and when you were chosen for the mission by lot rather than by deliberate choice, and that you were an untried and unknown man, and not one of tried and proved experience. Moreover, as you have often heard and read, it is much more disgraceful to lose a good reputation than to fail to win one". Fuente web: *Attalus, Greek and Latin Authors on the Web. http://www.attalus.org/old/pliny8.html#24* Consultado el 27 de julio de 2021.
56. Publicado en Lima en 1805 y en una segunda edición ampliada en Madrid en 1815. Las citas son de la segunda edición madrileña, consultada en la John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island.
57. Montesquieu, *Del espíritu de las leyes*, Libro XIV, Caps. II-III (México: Porrúa, 2003): 211-214.
58. Unanue, *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre* (Lima, 1805): 97-98.
59. Al respecto, véase Miruna Achim, "Los objetos de Humboldt: una colección para un mundo global", *Nexos*, 14 de setiembre de 2019.
60. Es probable que Unanue haya consultado la traducción de H. J. Jansen, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différents âges. Suivie de Réflexions sur la beauté...* (París y La Haya, 1791).
61. Aquí Unanue parece referirse a Diderot, quien sostenía una continuidad de la cadena entre hombres y animales. Camper y Buffon mantenían la antigua división entre los hombres y los animales.
62. Ibid: 87.
63. Ibid: 87-89.
64. Ibid: 90-91.
65. Ibid: 91-92.
66. Ibid: 93.
67. Ibid: 93.
68. Ibid: 93.
69. Ese 'quién' resultaría ser Humboldt. En una carta privada enviada al gobernador de Jaén, Humboldt expresaba sus dudas acerca de la reputada belleza de las limeñas.
70. Pedro de Peralta Barnuevo, *Lima fundada o conquista del Perú* (Lima: Francisco Sobrino, 1732), s/n. Consultado en la Biblioteca John Carter Brown.
71. Jorge Juan and Antonio de Ulloa, *Relación histórica del viaje a la América meridional* (Madrid, 1748).
72. El príncipe Fernando VI era la esperanza de los ilustrados españoles, incluyendo a Benito Jerónimo Feijoo, con el cual Peralta mantuvo correspondencia. Es interesante anotar que Martín Sarmiento –estudiante de Feijoo y durante algún tiempo cronista oficial de las Indias– también había buscado el favor del príncipe para su diseño de la fachada del Palacio Real Borbón de Madrid. El diseño de Sarmiento incluía columnas alegóricas con la imagen de Atahualpa (el "emperador peruano") y Moctezuma (el "emperador mexicano") como "troncos" que se integraban simbólicamente a la vasta genealogía real del trono español. Ver Martín Sarmiento, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid* (Madrid: Sociedad Estatal, 2002).
73. La imagen de Lima como la unión de las historias dinásticas de los "monarcas del Perú", incas y españoles, se representó en las fiestas reales celebradas en las plazas de Lima, en 1723, que el mismo Peralta describió. Peralta añadió a su descripción de las celebraciones un resumen histórico de la dinastía Inca que se adelantó al de Ulloa. Ver Pedro de Peralta Barnuevo, *Jubileo de Lima y fiestas reales* (Lima: Luna y Bahorques, 1723).
74. Sobre las imágenes peruanas de los reyes incas y españoles de Alonso de la Cueva y de otros, véase Natalia Majluf, "De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900", en Thomas Cummins *et. al*., *Los Incas, reyes del Perú* (Lima: Banco de Crédito, 2005): 253-327.
75. *Mercurio Peruano*, 2 de enero de 1791.
76. *Mercurio Peruano*, 2 de enero de 1791.
77. Jorge Juan y Antonio de Ulloa, "Resumen histórica", en *Relación histórica del viaje a la América meridional*, iii (ver cap. 3, n. 31).
78. El ensayo programático de Unanue "Idea general de los monumentos del antiguo Perú, e introducción a su estudio" apareció en la edición del 17 de marzo de 1791 del *Mercurio Peruano*. Este ensayo fue extendido y complementado en un segundo artículo titulado "Geografía física del Perú", publicado el 5 de enero de 1792.
79. Para Unanue fueron Gonzalo Pizarro y su banda de traidores quienes saquearon las tumbas del Inca, no los funcionarios de la Corona. El primer virrey, Pedro de la Gasca, defendió el honorable nombre de España.
80. Unanue, "Idea general".
81. Unanue, "Idea general".
82. Ibid.
83. Ibid.
84. Unanue, "Geografía física" El énfasis es nuestro.
85. Unanue, "Geografía física".
86. Sobre la razón "histórico-natural" en Unanue, véase José Carlos Ballón, "Estudio introductorio", en Augusto Salazar Bondy, *Aproximación a Unanue y la Ilustración peruana* (Lima: Fondo Editorial de UNMSM, 2006).
87. Alexander von Humboldt, *Vue des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* (París, 1803): 199.
88. José María de Córdova y Urrutia, *Las tres épocas del Perú o compendio de su historia* (Lima, 1844): 1-3.
89. Ver Sara Badía, Carmen María Pérez-Montes y Leoncio López-Ocón, "Una galería iconográfica", en Leoncio López-Ocón y Carmen María Pérez-Montes, eds., *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): Tras la senda de un explorador* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas), figs. 52-53 y 149.
90. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, tomo I, N° 10-12 (31 marzo 1892): 444-448. El informe de campo de Nieto fue vuelto a publicar en *El Peruano*, tomo X, N° 28.
91. Von Tschudi también señalaba el hecho de que los cráneos "peruanos Inca o modernos" que Morton había dibujado y analizado en *Crania americana* en realidad habían sido tomados de "cementerios" en Arica, Atacama, Chimú y Pachacamac, es decir, de la costa y de la región del altiplano, y no en Tiahuanaco. Estos cráneos no habían sido dados a Morton por el Sr. Pentland, sino por "mi amigo, el Dr. Ruschenberger", médico de la Marina norteamericana y autor de *Three Years in the Pacific* y *A Voyage 'Round the World*.
92. Golden W. Mortimer, *Peru: History of Coca 'the Divine Plant' of the Incas* (New York, 1901): 32–33.
93. Rivero y Tschudi, *Antigüedades peruanas*, v. 1: 17-19. Curiosamente, las páginas de *Antigüedades peruanas* en las que Rivero hace estas especulaciones han sido arrancadas del ejemplar de la Biblioteca Nacional del Perú. Fue necesario consultar el ejemplar de la John Carter Brown Library en Brown University.
94. Ibid: 19.
95. Ibid: 63.
96. John Ranking, *Historical Researches on the Conquest of Peru, Mexico, Bogota, Natchez, and Talomeco, in the Thirteenth Century by The Moguls, Accompanied with Elephants, and the Local Agreement of History and Tradition, with the Remains of Elephants and Mastodonts, Found in the New World* (Londres: Longman, 1827).
97. Rivero y Tschudi, *Antigüedades*, v. 1: 63.
98. En términos estrictos, Rivero y Tschudi no eran coautores. Tschudi escribió dos capítulos técnicos sobre materiales óseos e idiomas nativos, mientras que Rivero escribió todo el resto. La adición de Tschudi le dio prestigio a la publicación y, más importante, sirvió para conseguir el auspicio de la Academia Imperial de Ciencias de Viena y poder realizar las numerosas litografías.
99. , *The Ruins, Or a Survey of the Revolutions of Empires*, de Constantin François de Chassebœuf, conde de Volney, fue traducido del francés por Thomas Jefferson in 1802. La biblioteca de Unanue guardaba ejemplares de los viajes de Volney en francés.
100. Rivero y Tschudi, *Antigüedades*, v. 1: 286-287.
101. Recuerdos de la monarquía peruana, ó, Bosquejo de la historia de los incas por *Justo Sahuaraura, Inca, con 16 retratos de la dinastía imperial de Manco Ccapac* (París: Librería de Rosa, Bouret y Cía., 1850).
102. Rivero y Tschudi, *Antigüedades*, v. 1, i.
103. Rivero y Tschudi, *Antigüedades*, v. 2, iii.
104. Sobre la "logoización" de las ruinas en la imaginación nacional, ver: Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 1991): 182. La Puerta del Sol en Tiahuanaco se convirtió en el logo más celebrado de la civilización peruana. No fue sino hasta mediados del siglo XX que la imagen de las ruinas de Machu Picchu se consolidó como el nuevo logo del Perú, desplazando así a la portada que, además, ya quedaba en territorio boliviano.
105. Durante el siglo XIX, algunos extranjeros que se radicaron en el Perú también argumentaron en contra de las tesis del origen foráneo de Manco Cápac. Entre ellos, tal vez el más consecuente fue Sir Clements Markham. Sin embargo, sus argumentos no eran ni republicanos ni patrióticos, sino imperiales y patriarcales al estilo inglés. Ver *Travels in Peru and India* (Londres, 1862) y *History of Peru* (1895).
106. William Prescott, *History of the Conquest of Peru* (Filadelfia, 1874 [1847]), v. 1: 20.
107. Prescott, *History of the Conquest of Peru*: 14.
108. En una referencia a la expresión de Prescott, Lorente escribió: "Pudiera inferirse que los antiguos tiempos del Perú

en parte tenebrosos y en parte fabulosos están fuera del dominio de la historia... No podemos por lo tanto renunciar a una historia tan instructiva como interesante...". Lorente, *Historia antigua del Perú*: 15-16.

109. Sebastián Lorente, *Historia antigua del Perú* (París y Lima: Masías, 1860): 130-133.
110. Ibid.
111. Ibid.
112. Lorente, *Historia antigua del Perú*: 7-9.
113. Mónica Quijada, "Los 'Incas arios': Historia, lengua y raza en la construcción nacional hispanoamericana del siglo XIX", *Histórica* (Lima), vol. XX, N° 2 (diciembre de 1996): 246-247.
114. Lorente, *Historia antigua del Perú*: 9-10.
115. Lorente, *Historia de la civilización peruana*: 21.
116. Lorente, *Historia del Perú compendiada*: 23.
117. Lorente, *Historia antigua del Perú*: 130-133.
118. La estructura de la *Historia de la civilización peruana* se hacía evidente en el popular libro de bolsillo de historia peruana publicado en 1876 bajo el título de *Historia del Perú compendiada para uso de los colegios y de las personas ilustradas.*
119. Lorente, *Historia de la civilización peruana*: 4.
120. Lorente, *Historia del Perú compendiada*: 23.
121. Lorente, *Historia de la civilización peruana*: 4.
122. Aquí Mortimer se refiere a *L'Amérique, sous le nom de pays de Fou-Sang, est-elle citée, dès le 5e siècle de notre ère, dans les grandes annales de la Chine, et dès lors, les Samanéens de l'Asie centrale et de Caboul y ont-ils porté le bouddhisme... discussion ou dissertation abrégée où l'affirmative est prouvée*, de Charles Hippolyte de Paravery (París: Treuttel et Wurtz, 1844).
123. Mortimer, *History of Coca*: 29-33.

ARTÍFICES DE LA LIBERTAD: LOS PINTORES AFROPERUANOS ENTRE LA INDEPENDENCIA Y LA REPÚBLICA

Luis Eduardo Wuffarden

* Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a Ramón Mujica, coordinador de este volumen, por su gentil invitación a participar en él, así como a todos los colegas y amigos que me han prestado su invalorable apoyo a lo largo de la redacción del presente ensayo. Especialmente a Natalia Majluf, Ricardo Kusunoki Rodríguez, Pablo Cruz, Naomi Miranda Kusunoki y Mónica Ricketts por sus comentarios, referencias bibliográficas y aportes documentales proporcionados con enorme generosidad.

1. Vidaurre 1823.
2. Vidaurre 1971: 87
3. Sobre este punto, véase Wuffarden 2011: 252-253.
4. Guaman Poma 1980 II: 545.
5. Mesa y Gisbert 1982 I: 310.
6. Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 49-50, 80.
7. Benavides 1673. Cit por Gento Sanz 1945:284
8. Recientemente, Ramos Sosa le ha atribuido los relieves con escenas de la vida de la Virgen (hoy en el Museo de la Catedral de Lima), procedentes del antiguo retablo mayor del monasterio de la Concepción, ensamblado por Martín Alonso de Mesa. Véase Ramos Sosa 2014.
9. Wuffarden 2018: 244-249
10. Kusunoki 2007.
11. Ruiz Cano 1977: 54.
12. Sobre este aspecto de las castas mexicanas, véase Katzew 2004: 112, 150, 186.
13. Así se desprende claramente del estudio de Harth-terré y Márquez Abanto 1961.
14. Laso 2003: 66.
15. Desde otro punto de vista, el propio Ricardo Palma recogerá la leyenda tejida en la ciudad sobre la serie de San Pedro Nolasco en su tradición "El alma de fray Venancio". Véase Palma 1894 II: 78.
16. Estenssoro 1996; Cadena 2001 (véase el texto introductorio de Juan Carlos Estenssoro).
17. «Perú, bautismos, 1556-1930», database, FamilySearch (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:FNBS-75K : 13 February 2020), Joseph Joachin Bernejo, 1753.
18. Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 19, 60 y 72. Sobre la obra en palacio puede consultarse también el artículo de Emilio Harth-terré "El gabinete de la señora marquesa", *El Comercio*, Lima, 30 de octubre de 1955.
19. Véase, por ejemplo, el apartado sobre "El ascenso social y el 'desorden' ". En, Arrelucea 2018: 164-176.
20. Raynal 1780, tomo III. Debo esta información a Ricardo Kusunoki Rodríguez, quien descubrió la probable correspondencia entre el grabado francés y la pintura limeña. Agradezco aquí su amable generosidad.
21. Ricketts 2017: 99-100.
22. Testimoniaron a favor de los acusados Juan Nepomuceno Rodríguez, contador del Tribunal de Real Hacienda, Manuel de Muñatones y Salazar y Lorenzo de la Puente Carrillo de Albornoz. Véase Ricketts 2017: 102.
23. Ricketts 2017: Ibídem.
24. Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 72.
25. Estenssoro 1996.
26. Abascal 1944 I: 102.
27. Abascal 1944 I: 218.
28. Holguín 2020.
29. Kusunoki 2004.
30. Pedro Díaz se desempeñó como retratista oficial en Lima, de manera casi ininterrumpida, entre 1773 y 1810 aproximadamente.
31. Majluf, Wuffarden y Kusunoki 2014: 100.
32. Parada 1808: 34.
33. Majluf 2013: 2-19.
34. En su expediente matrimonial de 1824 se declara "pardo libre, natural de Santiago de Guayaquil, 63 años, hijo de don Juan Diego Carrillo y de Francisca Suares". Se casa con otra parda libre, María Candelaria Seren, natural de Lima, de 40 años. Figura como testigo el pintor Gregorio Bazán, de la calle de San Lázaro. Véase: Archivo Arzobispal de Lima. Expedientes matrimoniales. Año 1824, expediente n° 8.
35. Era una tabla grande, con marco en oro y esmalte, sobre la que debía plasmar un resumen de las misas cantadas y rezadas por los archicofrades a lo largo del año, "escrita toda ella al olio, con letras doradas, negras y coloradas". Archivo de la Beneficencia Pública de Lima. Libro de Cuentas de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario. 1791-1798. Libro 8036, 51 E. Agradezco esta referencia a la gentileza de Ricardo Kusunoki Rodríguez.
36. El encargo incluía una efigie en miniatura de Ángela de Ceballos y Olarría, esposa del gobernante, además de las tarjas o cartelas que resumían los servicios prestados a la Corona por el nuevo virrey Valcárcel 1974: 165.
37. Sobre el cuadro votivo de Pozo, véase Wuffarden 2006: 146. Las firmas de Mariano Carrillo y de otros artífices del periodo en el Acta de la Independencia son consignadas por Esquivel 2015: 255-256.
38. Véáse Esquivel 2015: 256. Acerca de la biografía de Jayo, Adanaqué 1993.
39. Archivo Histórico Municipal de Lima. Libro de Cabildos 1820-1824, f. 134.
40. Wuffarden, Eisner y Marte 2012. : 25-31.
41. Véase Gamio Palacio 1971: *passim*.
42. Núñez 1971: 140.
43. Palma 1906: 209.
44. Sobre este aspecto específico de la trayectoria biográfica de Gil de Castro, véase el detallado estudio de Majluf 2014.
45. El comentario aparece en una dedicatoria autógrafa de Bolívar al general Robert Wilson, colocada al reverso del cuadro que se encuentra en la Casa de la Libertad de Sucre. Citado en la ficha de Laura Malosetti en Majluf 2014: 353, nota 5.
46. Riva-Agüero y Sánchez Boquete 1858.
47. Riva-Agüero y Sánchez Boquete 2021: 248.
48. Sobre Marcelo Cabello y su obra en la ciudad, puede consultarse Esquivel (ed.) 2020. Acerca de esta obra en particular, véase en ese volumen el ensayo de Pérez y Esquivel 2020: 320-327.
49. Un cronista de la época interpreta a las figuras de los angelillos como "vírgenes del sol". Véase Pérez y Esquivel 2020: 325.
50. Archivo Histórico Municipal de Lima. Informe del Tesorero Pedro Manuel Escobar a la Municipalidad. Lima, 10 de marzo de 1825. Tesorería y propios, doc. 181, fol. 8. Cit. por Esquivel 2015: 125.
51. Véase, por ejemplo, Vargas Ugarte 1971: 315; Núñez Ureta 1975: 40; Lauer 1976: 89 y Stastny 2007: 24.
52. Esquivel: 98-105. El Pablo Rojas aquí mencionado era "cuarterón libre e hijo natural del bachiller Domingo de Rojas y de María Segunda Moreno. Se bautizó a los ocho años en la parroquia de San Marcelo y contrajo matrimonio con Felipa Seballos en junio de 1821. Ninguno de los documentos relacionados con este personaje hace referencia a su dedicación como pintor.
53. «Peru, Municipal Census, 1831-1866», database with images, FamilySearch (https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:CTB9-G83Z: 20 de febrero de 2021), Pablo Rojas, 1831. La referencia al Pablo Rojas carpintero es esta otra: «Peru, Municipal Census, 1831-1866», database with images, FamilySearch (https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:CT9T-5D3Z: 20 de febrero de 2021), Pablo Rojas, 1831.
54. «Perú, bautismos, 1556-1930», database, FamilySearch (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:FK69-NZ6: 13 de febrero de 2020), Pedro Pablo Roxas, 1795.
55. Así ocurre con Gregorio, Tomás, Cayetana y Gregoria Rojas Negrón (véase el citado Censo de 1831).
56. Ugarte y Ugarte ya advertía en 1975 acerca de las probables modificaciones sufridas por los retratos bolivarianos para adaptarlos a la tipología establecida por Drexel. Ugarte y Ugarte 1975: 18. En el caso del retrato de Rojas, estudios técnicos recientes demuestran repintes posteriores en el rostro, que originalmente lucía el bigote anterior a octubre de 1825. Véase Esquivel 2015: 193-196.
57. El 27 de setiembre de 1836 se pagó a Pablo Rojas por "un retrato de Su Excelencia el Protector del Perú", es decir, el mariscal Andrés de Santa Cruz (tomado del fichero de Juan Manuel Ugarte Eléspuru).
58. Sobre este periodo, véase Kusunoki 2009.
59. Stastny 2007: 25.
60. Laso 2003: 66.
61. Palma 1906: 209.
62. Apólogo, "El pintor y el zapatero", *Mercurio Peruano*, n° 820, Lima, 26 de mayo de 1830.
63. Apólogo, "El pintor y el zapatero", *Mercurio Peruano*, n° 820, Lima, 26 de mayo de 1830.
64. "Instrucción pública", *Mercurio Peruano*, n° 1328, Lima, 21 de febrero de 1832, p. [3]. En paralelo, se ofrecían en el mismo local clases de francés a cargo del profesor Francisco Casanova (una castellanización del apellido Cazeneuve).
65. "Nuevos establecimientos de Buen Gusto", *Mercurio Peruano*, n° 42, Lima, 26 de mayo de 1791: 64-67.
66. Laso 2003: 93.
67. En 1851 Tomás Rojas aparece registrado como pintor de cuarta clase (AHML. Patentes). Dos años después, en una guía de domicilio de Lima figura como "maestro carpintero", establecido en la calle Bravo. Véase Schutz y Moller 1853: 196. Posteriormente se trasladó a Tarma, donde se convirtió en operador político del partido civilista y corresponsal de Manuel Pardo entre 1872 y 1874.
68. La serie incluye las efigies de Atahualpa y Huatimozín, últimos emperadores de Perú y México, además de Américo Vespucio, todas basadas en estampas europeas del siglo XVII.
69. Flores Araoz 1975: 51.

70. Majluf 2008: 38-44.
71. Se trata de una serie fechada en 1838/1839. Como es sabido, la litografía fue introducida en Lima a partir de 1838 por los grabadores franceses J. Dedé y G. Ducasse, contratados por el Gobierno para trabajar en el Museo de Historia Natural. Majluf (ed.) 2011: 86-87.
72. León y León 2004: *passim*.
73. Valdés 1840.
74. "Pancho Fierro", *El Comercio*, Lima, 2 de agosto de 1879.
75. Majluf (ed.) 2016: 14.
76. Sabogal 1943.
77. La fotografía se publicó por primera vez en el *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. Lima: Editorial Milla Batres, 1986.
78. Como es sabido, los tipos costumbristas de Fierro encontraron eco en las tarjetas de visita que elaboraba Courret para ofrecer a los viajeros, como un sucedáneo más económico que las acuarelas originales. Esas imágenes fueron integradas a una serie que el estudio compiló en dos álbumes-muestrarios bajo el título de Recuerdos del Perú.

NATURALISTAS Y PATRIOTAS: IMAGINARIOS INCAÍSTAS Y CRISTIANOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN
Ramón Mujica Pinilla

1. Elisa Garrido Moreno, *Arte y ciencia en la pintura de paisaje. Alexander von Humboldt*, Ediciones Doce Calles, S. L., Madrid 2016: 201-207.
2. Para un estudio precursor de este grabado véase Helga von Kügelgen Kropfinger, "El frontispicio de François Gérard para la obra de viaje de Humboldt y Bonpland". En, *Anuario de Historia de América Latina*. O. 20, 1983: 575-616.
3. Plinio el Joven, *Cartas*, Editorial Gredos S. A., Madrid 2005: 422-425.
4. Véase Segundo E. Moreno Yánez, "Humboldt y su comprensión de los pueblos indios andinos". En, *El regreso de Humboldt*. Exposición en el Museo de la Ciudad de Quito, junio-agosto de 2001, Quito 2001: 155-158.
5. Helga Von Kügelgen, "Humboldt y el retorno a la vida de Atahualpa". En, *El regreso de Humboldt*. Exposición en el Museo de la Ciudad de Quito, junio-agosto de 2001, Quito 2001: 187-188.
6. Jaime Cuadriello, "Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación" e "Interregno I: El destino de Moctezuma II". En, *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma de México 2010: 39-103 y 108-143.
7. Véase *Humboldt en el Perú. Diario de Alejandro de Humboldt durante su permanencia en el Perú (agosto a diciembre de 1802)*. Traducido del francés por Manuel Vegas Vélez. Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, Piura 1991: 56.
8. Para finales del siglo XIX, en Ecuador, la iconografía de la mujer indígena como emblema nacional se tornó problemática por sus contenidos políticos. Cuando en 1892 se inauguró en Quito una estatua en loor de Sucre, se mostraba al héroe protegiendo y liberando a su patria alegorizada por una nativa. La pieza causó pública indignación, pues se pensó que con ello se aludía a una relación ilícita entre el héroe y la mujer india. Véase Blanca Muratorio, "Images of Indians in the Construction of Ecuadorian Identity at the End of the Nineteenth Century", en *Latin American Popular Culture. An Introduction*, William H. Beezley and Linda A. Curcio-Nagy (eds.), Oxford 2000: 116.
9. Pedro Pizarro, *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*, Editorial Futuro, Buenos Aires 1944: 60. El concepto cristiano de la "resurrección" de los cuerpos fue utilizado a fines del siglo XVI por el movimiento mesiánico, anticatólico e insurreccional incaísta de Vilcabamba conocido como el *Taki Onkoy* (o la enfermedad del canto). Fue descubierto en 1565 y se extendió desde la zona de Ayacucho hasta el lago Titicaca y Huarochirí, en las alturas de Lima. Los españoles podían destruir los santuarios y templos indígenas pero los rebeldes, por medio de danzas sagradas, aseguraban que podían convertir sus propios cuerpos en *huacas* vengadoras; ellos mismos eran los santuarios donde "resucitaría" el espíritu de sus ancestros. Véase Pierre Duviols, *La destrucción de las religiones andinas (durante la conquista y la colonia)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1977: 133-135.
10. *La poesía de la emancipación*. Recopilación y prólogo de Aurelio Miró Quesada Sosa. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo XXIV. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. Lima 1971: 354-358.
11. *Ibid*: 327.
12. Francisco Stastny, "El arte de la nobleza inca y la identidad andina". En, *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, Henrique Urbano (comp.), Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cuzco 1993: 146. Para un estudio sobre el uso ritual de los keros durante el virreinato, véase Thomas B. F. Cummins, *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2002.
13. Andrea Wulf, *La invención de la naturaleza. El Nuevo Mundo de Alexander Von Humboldt*, Taurus, Barcelona 2017: 199.
14. Simón Bolívar, "Mi delirio sobre el Chimborazo" (1822), en *Proclamas de Simón Bolívar, Libertador de Colombia*, D. Appleton y Compañía, Nueva York 1853: 69-70.
15. El conde de Buffon escribía: "Existe, pues, en la combinación de los elementos y de las otras causas físicas algo contrario al crecimiento de la naturaleza viva en ese Nuevo Mundo: hay obstáculos al desarrollo y quizá si a la formación de los grandes gérmenes; hasta los que, por el suave influjo de otro clima, han alcanzado la plenitud de las formas y su entero tamaño, se reducen, se empequeñecen bajo aquel cielo avaro y en que aquella tierra vacía, donde el hombre, en breve número, vivía disperso y errante; donde lejos de ser el amo en ese territorio, no ejercía ningún imperio sobre él; donde no habiendo sojuzgado jamás a los animales, ni a los elementos, no habiendo dominado los mares [...] ni trabajado la tierra, no era él mismo sino un animal de primer orden, y no existía para la Naturaleza sino como una criatura sin importancia, una especie de autómata impotente [...]. La Naturaleza la había tratado más como madrastra que como madre, negándole los sentimientos de amor y el agudo deseo de multiplicarse". Véase Antonello Gerbi, *Viejas polémicas sobre el Nuevo Mundo*, Banco de Crédito del Perú, Lima 1943: 17.
16. José Manuel Valdez y Palacios, *Viagem da cidade do Cuzco a de Belem do Grão Pará pelos ríos Vilcamayu, Ucayaly e Amazonas, precedido de hum bosquejo sobre o estado politico, moral e litterario do Perú em suas tres grandes épocas*, Typographia Austral, Beco de Bragança, 15, Rio de Janeiro 1844: 16-29. Véase Raúl Porras Barrenechea, *Un viajero y precursor romántico cuzqueño: don José Manuel Valdez y Palacios*, Instituto Raúl Porras Barrenechea, Lima, 1970.
17. Véase Ernst H. Kantorowicz, "Pro Patria Mori in Medieval Political Thought", en *Selected Studies*, J. J. Augustin Publisher, Locust Valley, Nueva York 1965: 308-324.
18. Véase Xavier Gil Pujol, "Un rey, una fe, muchas naciones. Patria y nación en la España de los siglos XVI y XVII". En, *La monarquía de las naciones: patria, nación y naturaleza en la monarquía de España*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid 2004: 39-76.
19. Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, Yale University Press, New Haven & London 1993.
20. Severo Aparicio, *La orden de la Merced en el Perú. Estudios históricos*, tomo I, Cuzco 2001: 191-209.
21. David Víctor Velásquez Silva, "Mutaciones del concepto "Patria", Perú, 1730-1866. Tesis para optar el título de Licenciado en Historia. Asesor: Cristóbal Aljovín de Losada. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales. Lima, noviembre de 2010.
22. Ramón Mujica Pinilla, "El renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política". En, *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones. Desde la conquista a la independencia*, Ramón Mujica Pinilla (coordinador), Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima 2021: 301.
23. Jorge Basadre, "La idea de Patria en la generación independiente", en *Fanal*, vol. X, N° 43, 1953: 2-6.
24. Véase Pbro. Ramón Vinke, *La devoción a la Virgen de los próceres de la independencia: Belgrano, San Martín, O´Higgins, Ribas, Bolívar, Sucre y otros*, Caracas 2020.
25. Luis Antonio Eguiguren, *El mártir pescador José Silverio Olaya y los pupilos del Real Felipe*, Imprenta Torres Aguirre, S. A., Lima 1945: 8-11.
26. Natalia Majluf, "Un tiempo heroico. Retratos y lugares de memoria en la Independencia". En, *Una nueva mirada a las independencias*, Scarlett O´Phelan Godoy (ed.), Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial PUCP, Lima 2021: 128-129.
27. Ismael Portal, *Morir por la patria. José Olaya*, Imprenta la Industria, Lima 1906: 37.
28. Véase José Gil de Castro, *Pintor de libertadores*, Natalia Majluf (ed.), Museo de Arte de Lima, Lima 2014: 368- 373.
29. Véase Víctor Mínguez, "Héroes clásicos y reyes héroes en el antiguo régimen". En, *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), Universitat de Valencia 2003.
30. Irma Barriga Calle, "De Horacios y Curiacios: la alegoría de la muerte de Bolívar en el Perú de las primeras décadas republicanas", en *RIRA*, vol., 6, N° 1 (mayo 2021): 253-300.
31. En la pintura, el sepulcro de Bolívar está cubierto por una urna rematada por una lechuza. Una matrona con semblante lloroso se apoya sobre su tumba. Personifica a la Paz. Va vestida de blanco y lleva un ramo de olivo mientras apaga la antorcha al pie del sepulcro. A lo lejos se retira la Victoria dejando sobre el suelo una palma y corona de laurel. Otra matrona enlutada lleva el rostro cubierto. Simboliza a Colombia con el escudo nacional. Al otro extremo del cuadro está representada la Belona que ha caído "desmayada sobre un montón de despojos marciales", mientras que la Fama vuela por los aires y toca una trompeta de donde sale el nombre de Bolívar.
32. Véase, *Genio y apoteosis de Bolívar en la campaña del Perú*. Introducción, notas histórico-bibliográficas y recopilación por el doctor Leonardo Altuve Carrillo. Ministerio de Defensa, Venezuela; Editorial Herder, Barcelona 1979: 561.
33. Carolina Guerrero, "Los funerales de Simón Bolívar: fundación de un mito en la construcción del patriotismo republicano 1830, 1842 y 1876". En, *Funerales republicanos en América del Sur: tradición, ritual y nación, 1832-1896*, Carmen Mc Evoy (ed.), Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, Santiago de Chile 2006: 9.
34. "Oficio del obispo del Cuzco a S.E. El Libertador de fray Calixto, Obispo del Cuzco; diciembre 31 de 1824", en Manuel de Odriozola, *Documentos históricos del Perú*, tomo VI, Imprenta del Estado, Lima 1874: 177-179.
35. Fray José Calixto de Orihuela, *Carta Pastoral que sobre el Nuevo Estado del Perú* [...], Imprenta del Gobierno, Cuzco 1825: 15.
36. El fraile agustino fray Manuel Teodoro Gómez se preguntaba durante las exequias fúnebres del Libertador: "Quien hubiera dicho entonces a Carlos III rey de España, que en el mismo año y día [24 de julio de 1783] en que firmaba la carta para quitar a la Inglaterra sus colonias, nacía en Venezuela de América aquel jenio sin igual, que algún día había de privarlo de las suyas y hacer resonar en todas ellas el dulce grito de la libertad [...]. Nace Bolívar, y parece que como otro Moisés trae el presagio de la libertad del pueblo Americano".
37. Véase "Honras funerales del Libertador", en *El Conciliador*, N° 9, miércoles, 6 de abril de 1831.
38. Ramón Mujica Pinilla, "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico". En, *El barroco peruano*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima 2003: 295-297.

39. Véase "Historia de la Yndependencia, por Justo Apu Sahuaraura". En, *Fénix*, N° 40-41, 1998: 184-217.
40. José Joaquín Olmedo, "La victoria de Junín. Canto a Bolívar". En, *Obras poéticas de D. José Joaquín Olmedo*, Imprenta Europea, Valparaíso 1818: 45.
41. Carta de Bolívar a Olmedo del 22 de julio de 1825 firmada en el Cuzco. Véase *Museo Histórico*, N° 26, Quito 1957: 83.
42. Véase Henri Favre, "Bolívar y los indios". En, *Histórica,* vol. X, N° 1 (julio de 1986): 10-11.
43. Odriozola 1874, *op. cit*., vol. VI: 184.
44. Odriozola 1874, *op. cit*., vol. VI: 120.
45. Véase "Resumen sucinto de la vida del general Sucre", escrito por el Libertador. En, *Documentos en honor del Gran Mariscal de Ayacucho coordinados por la comisión que nombró en su seno, la Academia Nacional de Historia*, Imprenta Bolívar, Caracas, 1890: 9.
46. El mariscal Guillermo Miller cuenta en sus *Memorias* que en una cena ofrecida en su honor por el Seminario de San Antonio Abad, los anfitriones cuzqueños brindaron por él, pues con el apoyo de Inglaterra se cumplía la antigua profecía del Templo del Sol, publicada en el prólogo, bajo el nombre de don Gabriel de Cárdenas, en la edición madrileña de los *Comentarios reales* (1722) del Inca Garcilaso. Aquí se anunciaba que el Imperio inca sería liberado de España por Inglaterra.
47. Horacio Villanueva Urteaga, "Simón Bolívar en el Cuzco", Biblioteca Venezolana de Historia, Cuzco 1971: 7-91. También Stastny 1993, *op. cit:* 164 y Clorinda Matto de Turner, *Tradiciones cuzqueñas completas*, Ediciones Peisa, Lima 1976: 80-84. Véase *Ayacucho. La Libertad de América 1824*. Comisión mixta de los sesquicentenarios de Junín, Ayacucho y Convocatoria al Congreso de Panamá, Lima 1974: 197.
48. Charles F. Walker, *De Túpac Amaru a Gamarra: Cuzco y la formación del Perú republicano 1780-1840*, Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco 2013: 211.
49. "La naturaleza se sonrió el 28 de octubre, la Libertad alzó su frente humillada por tres siglos de tiranía, y el genio de la razón se dio la enhorabuena viendo en aquel día nacer a BOLÍVAR que, como el irresistible destino de los antiguos Dioses, había de conducir héroes a la victoria, había de reparar el templo de la justicia y colocar a los pueblos en el sol [...]." *Gaceta de Gobierno de Lima*, N° 35, tomo 8, 30 de octubre de 1825: 153-156. Ver también Roberto Amigo, "Los emblemas en tránsito y el incaísmo emancipador". En, Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la Independencia, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, Lima 2020: 266-267.
50. José de la Riva Agüero, *Afirmación del Perú*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1960: 295-297.
51. Cristóbal Aljovín de Losada, "¿Una ruptura con el pasado? Santa Cruz y la Constitución". En, *Cultura política en los Andes (1750-1950)*, Cristóbal Aljovín de Losada y Nils Jacobsen (eds.), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 2007: 131-154.
52. Don Fermín Adrianzén, *Oración que en obsequio al exelentisimo Supremo Protector de los Estados Sud y Nor-Peruanos Don Andrés Santa-Cruz predicó en menos de veinticuatro horas el día 30 de Noviembre último*, Imprenta por Rodulfo Vásquez, Trujillo 1836: 3-7.
53. Aljovín, *op. cit:* 151.
54. Natalia Majluf, "De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900". En, *Los Incas reyes del Perú*, Thomas Cummins, *et al*., Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima 2005: 277-278.
55. Donato Amado, "El Alférez Real de los Incas: resistencia, cambios y continuidad de la identidad inca". En, *Élites indígenas en los Andes. Nobles, caciques y cabildantes bajo el yugo colonial*, David Cahill y Blanca Tovías (eds.), Ediciones Abya-Yala, Quito 2000: 67-68.
56. Walker 2013, *op. cit*: 217; 171.
57. "No sé si fue un movimiento poético, en el que se tomaba por la nación el suelo; o si fue una de las verdaderas locuras, que no escasearon en la época de la emancipación: el hecho es que se proclamó la independencia del Perú, o la reconquista del imperio de los incas como una misma cosa". Véase "Oración que en las exequias celebradas el día 4 de enero de 1842 en la Iglesia Catedral de Lima por el alma de S. E. el Jeneralísimo Presidente de la República D. Agustín Gamarra, muerto gloriosamente en el campo de Incahue, pronunció el Dr. D. Bartolomé Herrera, Cura y Vicario de Lurín" y "Sermón pronunciado por el Dr. Bartolomé Herrera, Rector del Convictorio de San Carlos, en el Te Deum celebrado en la Iglesia Catedral de Lima, el 28 de Julio de 1846". En, Bartolomé Herrera, *Escritos y discursos*, tomo I, Lima 1929: 14-34 y 63-104.
58. Pamela S. Murray, *Por Bolívar y la gloria. La asombrosa vida de Manuela Sáenz*, Grupo Editorial Norma, Bogotá 2010: 196-198.
59. Comunicación personal de Pamela Murray del 5 de julio de 2021.
60. En una carta de Manuela, escrita a Mr. Thorne en Lima, le decía: "No, no, nomás hombre por dios ¿por qué aserme V. escrivir faltando mi resolución? ¿Y bamos que adelanta V? nada sino aserme pasar por el dolor de decir a V. 1,000 vezes No. Señor V. es excelente, es inimitable jamás diré otra cosa sino lo que es V., pero mi amigo dejar a V. por el jeneral Bolivar es algo, dejar a otro marido sin las cualidades de V. sería nada [...]. Agamos otra cosa en el cielo nos volveremos a casar pero no en la tierra [...] En la Patria celestial pazaremos una vida angélica, y toda espiritual [...] allí todo será a la inglesa pues la vida monótona está reservada a su nación"; citado en *Iconografía del Libertador*. Recopilada por Enrique Uribe White. Salomón Lerner, editor. Ediciones Lerner, Caracas 1967: 195.
61. *Código penal Santa Cruz del Estado Nor-Peruano*. Edición oficial. Imprenta de Eusebio Aranda, Lima 1836: 33.
62. Charles Walker, *De Túpac Amaru a Gamarra. Cuzco y la formación del Perú republicano 1780-1840*, Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco 2013.
63. Don José Antonio Roca, *Sermón predicado en la Iglesia Catedral de Lima el día 28 de Julio de 1863, 42° aniversario de la Independencia del Perú*, Lima 1863: 12.
64. Señor Agustín Guillermo Charún, dignidad de Chantre, *Sermón predicado en la Iglesia Catedral el día del Aniversario de la Independencia del Perú*, Imprenta del Comercio por J. M. Monterola, Lima 1947: 10-13.
65. Don Antonio de Ulloa, *Noticias americanas: entretenimientos físico-históricos sobre la América meridional y la septentrional oriental* [...], Imprenta Real, Madrid 1792: 251.
66. En las *Bases de la Constitución Política de la República Peruana* (Lima 1822: 26) se asevera que su legislación esta "acomodada a la suavidad de nuestro clima, a la dulzura de nuestras costumbres, y que nos recuerde esa humanidad genial de la legislación de los Incas nuestros mayores".
67. Luis Eduardo Wuffarden, "El patrimonio artístico del Palacio Legislativo", en *El Palacio Legislativo. Arquitectura, arte e historia*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima 2011: 174-176.
68. Véase el valioso apéndice documental de *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*, Natalia Majluf (ed.), Museo de Arte de Lima, 2011: 213.
69. Véase Marisol de la Cadena, "El racismo silencioso y la superioridad de los intelectuales en el Perú". En, Christine Hünefeldt, Cecilia Méndez y Marisol de la Cadena, *Racismo y etnicidad*, Serie Diversidad Cultural N° 5. Ministerio de Cultura, Lima 2014: 56-57.
70. Comunicación personal; véase también Marie Arana, *Bolívar, Libertador de América*, Debate, Bogotá 2019: 31-33.
71. Carlos Martínez Sarasola, *Nuestros paisanos los indios*, Editorial Del Nuevo Extremo, Buenos Aires 2011: 141.
72. Véase María Rosa Rojo, "Entrevista de Alberdi y San Martín, París, 14 de septiembre de 1843". En, *El pensamiento de Juan Bautista Alberti*, Claves del Bicentenario, Buenos Aires 2009: 63-68.
73. Charles Walker, *De Túpac Amaru a Gamarra. Cuzco y la formación del Perú republicano 1780-1840*, Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco 2013: 162.
74. Jorge Basadre, *Historia de la República*, tomo II, Editorial Universitaria, Lima 1983: 116-119.
75. Era tal la heterogeneidad racial y las discriminaciones internas entre los propios americanos que un trato igualitario en las Cortes para todas las "castas" ponía en peligro la unidad del imperio español y –por su vasta población– su predominio y control político. Véase James F. King, "The Colored Castes and the American Representation in the Cortes of Cadiz", en *The Hispanic American Historical Review*, vol. 33, N° 1 (febrero de 1953): 33-64.
76. Véase Andrea Wulf 2017, *op. cit:* 196.
77. María Elena Martínez, *Genealogical Fictions. Limpieza de Sangre, Religion and Gender in Colonial Mexico*, Stanford University Press, Stanford 2008: 9.
78. Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1993. Ver también Sara Lipton, *Dark Mirror. The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*, Metropolitan Books, Henry Holt and Company, Nueva York 2014.
79. Alison Krögel, "Mercenary milk, Pernicious Nursemaids, Heedless mothers: Anti-Wet Nurse Rhetoric in the Satirical Ordenanzas del Baratillo de Mexico (1734)". En, *Dieciocho 37.2* (Otoño, 2014): 233-248.
80. Alastair Hamilton, *Heresy and Mysticism in Sixteenth Century Spain: the Alumbrados*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo 1992: 7.
81. María del Pilar Rábade Obradó, "La instrucción cristiana de los conversos en la Castilla del siglo XV". En, la *España Medieval*, 1999, N° 22: 369-393.
82. Martínez, *op. cit*., 2008: 3.
83. Según Arce de Otárola: "Los judíos, por su crimen de lesa majestad divina y humana, han perdido toda suerte de nobleza y de dignidad, y la sangre del que entregó a Cristo está infectada hasta tal punto que sus hijos, sus sobrinos y sus descendientes, lo mismo que si hubiesen nacido de una sangre infectada, son privados y excluidos de los honores, de los cargos y de las dignidades... La infamia de sus padres les acompañará siempre". Citado por Méchoulan: 113.
84. Véase el estudio precursor de María Elena Martínez, *op. cit*., 2008, capítulo 2.
85. Américo Castro, *La realidad histórica de España*, Editorial Porrúa, S. A., México 1975: 32.
86. No fue coincidencia que en los siglos XVI y XVII los apologistas del estatuto de "pureza de sangre" en España fueran activos promotores del dogma de la Inmaculada Concepción de María y de su "blancura" "sin mancha de pecado concebida"; una devoción medieval que en la España barroca adquirió significados sociales y políticos. En su fervor pasional, muchos autores mezclaron sus argumentaciones teológicas con consideraciones médicas y la pureza mariana terminó salvaguardando la pureza de la fe y la sangre española, a tal punto que la Corona se comprometió a defender y definir el dogma inmaculista en Roma como emblema imperial de su ortodoxia doctrinal. En una nota aparte –pero no menos significativa–, la madre María de Jesús de Ágreda, fundadora de la orden concepcionista en España y asesora del rey Felipe IV, llega al extremo de aseverar que, por la lactación del Niño Jesús del pecho de su madre, ¡la sangre de María estaba presente en las especies sacramentales del cuerpo de Jesucristo en la Eucaristía! Ramón Mujica Pinilla, "España eucarística y sus reinos: el santísimo sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía", en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Coordinadora: Juana Gutiérrez Haces. Fomento Cultural Banamex, México 2009: 1107.
87. *Frutas y castas ilustradas*. Catálogo del Museo Nacional de Antropología. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid 2004: 17-20.
88. Véase Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Conaculta, Turner, Madrid 2004.

89. Carlos Deustua Pimentel, “Un testimonio sobre la conciencia del Perú en el siglo XVIII”, en *La causa de la emancipación del Perú. Testimonios de la época precursora 1780-1820*. Actas del simposio organizado por el Seminario de Historia del Instituto Riva Agüero, Lima 1969: 295.
90. Antonio Feros, *Speaking of Spain. The Evolution of Race and Nation in the Hispanic World*, Harvard University Press, Cambridge 2017: 190.
91. Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Noticias secretas de América*. Edición de Luis J. Ramos Gómez. *Historia 16*, Madrid 1991: 427-429.
92. Véase *Semanario Crítico*, “Práctica general de Educación, y defectos que abraza”, en R. P. M. F. Juan Antonio Olavarrieta, *Colección de los papeles periódicos, que con superior permiso, y aprobación, dio a luz en esta ciudad de Lima*, Imprenta Real de los Niños Expósitos, Lima, 1791. Bianca Premo, *Children of the Father King. Youth, Authority and Legal Minority in Colonial Lima*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2005: 167-175.
93. Fermín del Pino, “Naturaleza y hombre americano, en la concepción ilustrada del Quadro del Perú”. En, *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*, Fermín del Pino (coord.), Universidad Nacional Agraria de La Molina, Lima 2014: 61.
94. Rita Borderías Tejada, “Reflexiones y visiones iconográficas del Quadro del Perú”. En, *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*, Fermín del Pino (coord.), Universidad Nacional Agraria de La Molina, Lima 2014: 148-149.
95. Daniela Bleichmar, *Visible Empire. Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2012: 174-184.
96. *El Quadro de historia del Perú* (1799): 218.
97. Richard Konetzke, *Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica* (1493-1810), volumen I (1493-1592), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1953: 550-551.
98. *El Quadro de historia del Perú* (1799): 210. Margaret R. Ewalt, “Father Gumilla, Crocodile Hunter? The Function of Wonder in *El Orinoco Ilustrado*”, en Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma (eds.), *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, Vervuert, Frankfurt; Iberoamericana, Madrid 2005: 304. En su *Sílex del divino amor,* el jesuita limeño Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652) sintetizó la mirada sacral y naturista del mundo físico cuando escribió: “Tanta es su divina y estupenda omnipotencia que puede este Señor a todos los cielos, a toda la tierra, a todos los mares, poner en tanto espacio como es la punta de un alfiler”. Antonio Ruiz de Montoya, *Sílex del divino amor*, introducción, transcripción y notas de José Luis Rouillon Arróspide, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1991: 24.
99. Darwin pone de cabeza, invierte y seculariza el modelo teológico de la Gran Cadena del Ser –eterna, jerarquizada y vertical– por un evolucionismo biológico horizontal y temporal en el que los eslabones inferiores, por medio de la “selección natural” y la “supervivencia del más apto”, entre otras causales físicas, las especies inferiores podían desarrollarse y mutar en especies superiores. Véase Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1964: 236.
100. D. Hipólito Unanue, *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*, Imprenta Real de los Huérfanos, Lima 1806.
101. Unanue, *op. cit*, p. XC.
102. *Ibid*, p. C.
103. Cada cabeza sembraba “discordias, cismas, divisiones, segregaciones y rivalidades escandalosas” entre cristianos sometidos a una misma Iglesia católica: (1) los europeos contra los criollos; (2) ambos contra los indios; (3) los españoles contra los mixtos o mestizos; una “distinción “inventada por los españoles contra sus hijos, que ellos mismos engendraron y deshonraron con tal nombre”; (4) los mestizos contra los indios, “fomentada por los españoles contra los indios parientes de los mestizos” y (5) los españoles, indios y mestizos contra los negros africanos “traídos por esclavos de los españoles”. Finalmente, (6) los negros africanos nacidos en Guinea estaban en pugna contra los negros criollos y (7), estos últimos estaban enfrentados a los mulatos, zambos, chinos tercerones, cuarterones y quinterones”; nomenclaturas todas inventadas por los “españoles cristianos” para fomentar nuevas diferencias entre ellos (pp. 155-158).
104. *Planctus*: 189.
105. El *Planctus* preguntaba: “¿qué valor podía tener para los indios […] la religión cristiana […] donde lo mismo es hacerse cristiano algún indio, que ser constituido esclavo vil de todos; donde una vez despojados de la gentilidad, han sido revestidos de ignominia junto con la fe cristiana; donde indios principales, caciques nobles y jefes militares insignes, cuando reciben la fe de Cristo, son castigados con la infamia peor que los judíos y los herejes, hechos tributarios, constituidos siervos, puestos en sospecha […] hasta hoy por los españoles cristianos, expulsados de las escuelas de letras y de los honores seculares y eclesiásticos?” (p. 423).
106. *Planctus*: 451.
107. *Planctus*: 188-189; 187; 421.
108. *Planctus*: 329.
109. Fray Calixto Túpac Inka, *Documentos originales y, en su mayoría, totalmente desconocidos, auténticos, de este apóstol indio, defensor de su raza, desde el año de 1746 a 1760*, coordinación, acotaciones, comentarios y notas breves por Francisco A. Loayza, Lima 1948: 38.
110. Méchoulan, *op. cit*: 56.
111. *Planctus*: 418.
112. *Planctus*: 319-322; 419.
113. *Planctus*: 418.
114. Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Fondo de Cultura Económica, México 2004: 275-284.
115. Agradezco el generoso señalamiento de esta fuente iconográfica a la historiadora Cristina Cruz González.
116. Véase Leonardo Hansen, *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*, segunda edición, Editorial El Santísimo Rosario, Vitoria, 1929, p. 5. Véase también *Primer proceso ordinario para la canonización de santa Rosa de Lima*. [Transcrito por el R. P. Dr. Hernán Jiménez Salas, O. P.] Monasterio de Santa Rosa de Santa María de Lima, Lima 2002: 377-378.
117. En *Extirpación de la idolatría del Pirú* (1621), del jesuita Pablo Joseph de Arriaga, se menciona que los indios andinos construían las cunas de palo para los recién nacidos como objetos de culto idolátrico: “Las cunas de los pueblos […] eran verdaderamente Huacas. Estas son al modo de una Barbacoa, o Zarzo, pequeño hecho en dos palos muy labrados, y en la cabeza de ellos sus rostros a quien ponían nombre de Huacas […]. El Maestro de la obra a cada palito que pone le asperja con chicha, y va hablando con la Cuna nombrando el apellido de Huaca que le dio, diciendo que guarde al niño, que allí durmiere, y que cuando su madre saliere de casa, que no llore, ni nadie le haga mal etc.”. Pablo Joseph de Arriaga, *Extirpación de la idolatría del Pirú*, Gerónymo de Contreras, Lima 1621: 17.
118. Una de las preguntas para los testigos del proceso de beatificación era si estos sabían que el nombre de Rosa de Santa María que se le impuso a la santa desde niña por el “presagio” de su cuna fue el motivo por el cual la “bendita niña” padeció “muchos trabajos y persecuciones, porque la dicha su abuela la aporreaba cuando respondía al nombre de Rosa de Santa María si no al de Isabel, y por el contrario hacia lo mismo la dicha su madre, cuando respondía al nombre de Isabel si no al de Rosa de Santa María”. Véase el *Primer proceso ordinario para la canonización de santa Rosa de Lima*: 21.
119. Véase Hansen, *op. cit:* 5-6.
120. Véase Hansen, *op. cit*: 6.
121. Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis*: 317.
122. “No pudo ser descuydo de la pluma el caérsele el borrón sobre el nombre de Isabel pudiendo descuydarse en otra parte, que lo que entonces pudo atribuirse, o a desaseo, o a torpeza del que escrivio, no puede parecer oy, sino cuydado de Dios, que no quería (aunque sagrado) aquel nombre para su rosa, como probó el mesmo efecto, quitándosele su madre a los tres meses, movida de un gran prodigio, y poniéndola el novísimo, y dulcísimo de Rosa, que confirmó […] el ilustrísimo […] Señor D. Toribio Alfonso Mogrovejo, Arzobispo de Lima”, Meléndez 1671: 58-59.
123. Véase “Declaración de Doña María de Oliva, Madre de Sor Rosa de Santa María”. En, Stephen Hart, edición crítica del *Proceso apostólico de santa Rosa de Lima (1630-1632)*, Editorial Cátedra Vallejo, Lima 2017: 173.
124. Lustros después –a lo largo del siglo XVIII– los panegiristas americanos de la limeña vincularán el milagro de su cara con la aparición portentosa de la Virgen de Guadalupe en México. Las rosas transubstanciadas en el ayate del indio Juan Diego en Tepeyac anunciaron el nacimiento de la párvula peruana y su rostro en forma de rosa era un “segundo retrato” de Guadalupe en América.
125. Ramón Mujica Pinilla, “El Renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política”, en *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*, Ramón Mujica Pinilla (coord.), Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima 2020: 297-301.
126. Jacinto de Parra, *Rosa laureada entre los santos*, Madrid 1670: 100.
127. *Francisco Bilbao (1823-1865). El autor y la obra*, edición y compilación: José Alberto Bravo de G., Editorial Cuarto Propio 2007: 208.
128. Roca y Boloña decía en su sermón: “Así, el recuerdo de Rosa permanecerá siempre unido al de nuestras glorias: y el pabellón peruano, símbolo de nuestra independencia, al desplegarse en los aires luciendo sus colores, nos traerá a la memoria la pureza de alma de nuestra compatriota y la caridad ardiente que [la] abraza […] como el estandarte del Perú ostenta el nevado color entre la purpura […]”. Véase José Antonio Roca y Boloña, *Sermón panegírico en honor de Santa Rosa de Santa María predicado en la Iglesia Catedral de Lima, el 30 de agosto de 1864*, Lima 1886: 26.
129. Francisco Laso, “La paleta y los colores”, en *La Revista de Lima,* I, N° 5 (1 de diciembre de 1859): 230-237.
130. Véase *Exposición de los actos agresivos contra el Perú, ejecutados por el almirante de la escuadra española D. Luis H. Pinzón*, Lima 1864.
131. “Congreso americano”. En, *El Peruano*, tomo 47, año 23, N° 32. Lima, lunes 14 de noviembre de 1864.
132. Véase “De alfarero civilizador a artesano insurgente: el trasfondo político de un lienzo de Francisco Laso”, en Ramón Mujica Pinilla, *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima 2016: 680-699.
133. *Ibid*.
134. Blas Carrillo, “La voz de Atahualpa dirigida al gran Congreso Americano”. En, *El Comercio*, viernes, 28 de octubre de 1864.
135. Véase Natalia Majluf, *The Creation of the Image of the Indian in 19th century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869).* Dissertation. Doctor of Philosophy. The University of Texas at Austin, December 1995.
136. Max Radiguet, *Lima y la sociedad peruana*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima 1971: 112.
137. Mujica Pinilla 2016, *op. cit*: 678.
138. Federico Torrico, “El arte y los pintores peruanos en la primera exposición nacional”. En, *El Nacional*, lunes, 2 de agosto de 1869: 2-3.
139. Rivero, *op. cit*: 209.
140. Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego Tschudi, *Antigüedades peruanas*, Viena 1851: 287.
141. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Artes Gráficas Sagitario S. R. L., La Paz 2017: 286-287.

142. Véase Juan M. Ossio A., *La monarquía divina de los Incas*, Universidad Nacional Agraria de La Molina, Lima 2020: 80-81.
143. José Fernández Nodal, *Los peruanos ante sus autoridades y el Sacrosanto Concilio Ecuménico de Roma*, Arequipa 1869.
144. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 29, 1872: 243.
145. Milton Godoy Orellana, "Destinado a perpetuar el recuerdo de *La Victoria.* Guerra y memoria en torno al monumento del 2 de mayo. Perú y Chile, 1866-1881", en *Universum*, vol. 32, N° 1 (2017), Universidad de Talca: 106-109.
146. *Ibid*. (citado por Godoy Orellana): 103-105.

PATRIA, REPÚBLICA Y EL CAMINO A UN INASIBLE FUTURO PROMISORIO
Carmen Mc Evoy - Gustavo Montoya

1. *El Conciliador*, Lima, viernes 27 de julio de 1831. Sobre la resignificación conceptual que discutimos en este artículo es imprescindible leer Fernández Sebastián, Javier (Director). 2009. *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850*. Madrid (Iberconceptos I). Fundación Carolina. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
2. Citar Primera Carta de SC publicada en La Abeja Republicana. (COMPLETADO en BIB)
3. Manual de un republicano para el uso de un pueblo libre. Filadelfia 1812.
4. 2021 SABATO, Hilda Repúblicas del Nuevo Mundo: El experimento político latinoamericano del siglo XIX. Madrid: Taurus, 296pp. Y AGUILAR, José Antonio. 2002 *El republicanismo en Hispanoamérica. Ensayos de historia intelectual y política.* México: Fondo de Cultura Económica, 450pp.
5. MCEVOY, Carmen 2021 "Thomas Paine y el republicanismo radical" en *La República Agrietada: Ensayos para enfrentar la peste.* Lima: Planeta: 155-162.
6. Esta discusión y todas las relacionadas en torno al republicanismo en sus diversas vertientes, incluso la campaña electoral 1871 fueron abordadas previamente en: Mc Evoy: 2011 "No una sino muchas repúblicas: una aproximación a las bases teóricas del republicanismo peruano, 1821-1834". En, *Revista de Indias* 71 (253): 759-792; 2007 *Homo Politicus: Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas.* Lima: ONPE e Instituto Riva Agüero: 378; 2002 "Seríamos excelentes vasallos y nunca ciudadanos: prensa republicana y cambio social en Lima". En, *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas-Fondo Editorial PUCP: 825-862; 1999 "Forjando la nación: usos y abusos del paradigma republicano". En, Carmen MCEVOY, *Forjando la nación: ensayos de historia republicana*. Lima, Sewanee: Instituto Riva Agüero, The University of the South: 189-245.
7. En su "Manifiesto a la Nación", Augusto B. Leguía lo manifestó muy claramente: "El país requiere reformas constitucionales que destierren para siempre la vergüenza intolerable de los gobiernos burocráticos personales condenados a la pasión... Tenemos la obligación de crear la democracia efectiva y de hacer la felicidad de nuestra querida patria." (Augusto B. Leguía, "Manifiesto a la Nación", en *La Prensa*, 5 de julio de 1919).
8. Mc Evoy, Un proyecto nacional en el siglo XIX: Manuel Pardo y su visión del Perú.
9. 2011 "No una sino muchas repúblicas: una aproximación a las bases teóricas del republicanismo peruano, 1821-1834" en *Revista de Indias* 71 (253): 759-792. 2007 *Homo Politicus: Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas.* Lima: ONPE e Instituto Riva Agüero: 378. 2002 "Seríamos excelentes vasallos y nunca ciudadanos: prensa republicana y cambio social en Lima". En, *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas-Fondo Editorial PUCP: 825-862. 1999 "Forjando la nación: usos y abusos del paradigma republicano". En, Carmen MCEVOY, *Forjando la nación: ensayos de historia republicana*. Lima, Sewanee: Instituto Riva Agüero, The University of the South: 189-245.
10. 1970-1979.Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del PerúColección Documental de la Independencia del Perú Vol. 2: 264
11. P. 36, 15 AGOSTO DE 1822 LA ABEJA REPUBLICANA CARTA DE JFSC CARTA REMITIDA POR EL SOLITARIO DE SAYAN.
12. P.5, Diario de las discusiones y actas del congreso constituyente del Perú, Tomo Primero, Lima 1822, Imprenta de Don Manuel del Rio y Compañía.
13. Sol del Cuzco 25 de julio de 1829.
14. 2 de mayo 1829.
15. Basadre, *La iniciación de la república*, t. I: 138.
16. Constitución de 1826, artículo 15, inciso 1.
17. Sobre la admiración que Vidaurre sentía por Maquiavelo ver *Cartas americanas*. En *Colección documental de la independencia del Perú* (en adelante CDIP), t. I, vol. 6: 122.
18. Vidaurre, Manuel Lorenzo de. «Discurso a los habitantes del Perú», en *Plan del Perú y otros escritos*. En CDIP, t. I, vol. 5: 366.
19. «Discurso pronunciado por el Dr. Francisco de Paula G. Vigil, en la reunión pública que tuvo lugar en la ciudad de Tacna el día 14 de marzo, con motivo de haberse propuesto por el síndico procurador de la municipalidad que esta provincia se separase de Lima y Arequipa; que se formase un nuevo departamento con los de Moquegua y Tarapacá y se pusiese bajo la inmediata protección del presidente de Bolivia». *Documenta. Revista de la Sociedad Peruana de Historia* (Lima), año III, número 1 (1951-1955): 437.
20. Bartolomé Herrera, Escritos y Discursos. Lima: Rosay,14 – 15.
21. Herrera, Escritos y Discursos: 28.
22. 13 de abril de 1847 *El demócrata americano, periódico político, literario y mercantil.*
23. *La Alforja*, Huamanga, 28 de setiembre de 1850.
24. Gabriella Chiaramonti. 2005 *Ciudadanía y representación en el Perú (1808-1860): los itinerarios de la soberanía*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
25. *El Sol de los Incas*, Cajamarca, 11 de junio de 1855.
26. El Correo Mercantil, Tacna, 28 de julio de 1855.
27. Juan Espinosa. 1855. Diccionario para el pueblo republicano, democrático, moral, político y filosófico. Lima: Imprenta del Pueblo: 758.
28. 1856 José Silva Santisteban. Curso de Derecho Constitucional, Lima: 125.
29. Benito Laso, "El poder de la fuerza y el poder de la ley" en El Constitcional (1858).
30. Una interesante aproximación al periodo de la anarquía es la provista por Cristóbal Aljovín de Losada. *Caudillos y constituciones: Perú 1821-1845*. Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero; México, D.F.: FCE, 2000.
31. Para esta discusión en torno a la "comunidad retórica" que promovió la independencia peruana y al problema inconcluso que esta situación dejó como legado puede verse en Mc Evoy, "Seríamos excelentes vasalllos y nunca ciudadanos: prensa republicana y cambio social en Lima".

LA "ESTUPENDA CATÁSTROFE": *LOS FUNERALES DE ATAHUALPA* DE LUIS MONTERO
Roberto Amigo

1. De Mendoza 1870: 32.
2. Para la recepción crítica de la pintura, véase los ensayos de Natalia Majluf, Silvestra Bietolleti, Maraliz de Castro Viera Christo y Roberto Amigo en Majluf 2011. En el Museo de Arte de Lima se conserva un álbum de recortes de prensa de la itinerancia de la pintura, en el que se ha excluido los comentarios negativos. Ingresado al acervo con posterioridad al libro de 2011. Agradezco a Natalia Majluf el acceso al mismo.
3. Prescott 1847, t. I: 448.
4. Lorente 1867: 199.
5. Miró Quesada: 1983: 10-11; reproducido en Majluf 2011: 48-52.
6. Kusunoki Rodríguez 2011: 268.
7. Juan Manuel Blanes a Comisión administrativa, Montevideo, 1866. Archivo Juan Manuel Blanes. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo. Agradezco a Gabriel Peluffo esta referencia.
8. Majluf 2004: 11-28.
9. Spalletti 1989: 54-55. Marco Iván Cabrera propone una lectura de *Los funerales* desde el *just-milieu*. Cabrera 2014. Véase Cabrera 2009.
10. Amigo 2001: 19; Bietoletti 2011: 99. Bietoletti sugiere que el peruano conocía los estudios de la obra de Ussi, comenzados en 1854.
11. Majluf se refiere a la exhibición de *Pizarro* de Sheridan en 1844; *La conquista del Perú y muerte del Inca Atahualpa* de Manuel Santiago Concha; *Manco II o el coloniaje en el Perú* de Isidro M. Pérez, *La mort d'Atahualpa* de Nicanor della Rocca de Vergalo, entre otras. Majluf 2011: 64.
12. El tema de la conquista del Perú tenía una larga tradición teatral de contenido moralizante, en la que destaca *Alzira o los americanos* de Voltaire, 1736, revitalizada en el siglo XIX por la ópera *Alzira* de Giuseppe Verdi, con libreto de Salvatore Cammarano, que fue puesta en escena en el napolitano Teatro San Carlo en 1845 y se ofreció en Lima en 1850. Juan Sixto Prieto, en su precursor estudio del tema peruano en la música escénica, registra como primer ensayo la ópera inglesa *La crueldad de los españoles en el Perú*, con libreto de William Davenant, en 1658, considerada más un ballet pantomima (Prieto 1953: 280). Puede considerarse una obra anterior: el *Ballet de la Douairière de Billebahaut*, danzado por Luis XIII en febrero de 1626, en el Louvre. Una de las escenas del ballet de corte era la entrada del "Roi Atabalipa", de la que se conserva el dibujo grotesco de Daniel Rabel, en el que el maltrecho Inca es portado por dos Vírgenes del Sol. La escenificación musical del drama teatral de Voltaire fue constante y los personajes de las Vírgenes del Sol, que estimulaban la fascinación erótica europea, fueron asunto de numerosas óperas y ballets. La influencia de Prescott puede señalarse en *Pizarro o La conquista del Perú* de Karl Schroeder de 1847, así como en *El último de los Incas* de Venceslao Persichini, puesta en Siena en marzo de 1866, mientras Montero realizaba su gran lienzo. En 1867, se estrenó el ballet *Ataliba de los Incas o Pizarro en el descubrimiento de América* de Luigi Madoglio. La magnificencia y riqueza del Perú podía escenificarse como lo testimonia el decorado del Trône d'Atabalipa, realizado para la tragedia lírica *Conquête du Pérou* de Pierre-Joseph Candeille (1785) por Pierre-Adrian Pâris, al igual que los proyectos realizados por este para la ópera *Cora*, probablemente la de Jean-Joseph Cambini (1788) o la malograda de Henri-Montan Berton (1789). (10-11)
13. Véase Majluf 2011: 60-61.
14. Majluf 2011: 63.
15. Es probable que Manuel Ramírez Ibáñez haya tenido presente *Los funerales* para *La muerte de Francisco Pizarro* en 1877, con la escena tumultuosa de su asesinato. Si la elección del asunto por Montero es original, también clausura la posibilidad de su nuevo tratamiento por otro artista. Por eso cobró más presencia el asesinato de Pizarro en la pintura de historia, cuando moribundo dibuja la cruz con su sangre, como en las obras del argentino Graciano Mendilaharzu (1884, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires) y del español, activo en el Perú, Ramón Muñiz y Cano (1885, Museo de Arte de Lima). (28-29-30)
16. Navarro Viola, 1867. Es notable el parecido con el retrato histórico de Gonzalo Pizarro realizado por Francisco Laso en 1855. (19)
17. Maea sigue al de Gaspar Bouttats de 1681, de mayor fortuna que el previo de Crispijn van de Passe, de 1598. Para la iconografía de Pizarro, véase Flores Araoz, 1941. (23-24)
18. Es probable que se trate del retrato del Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile, procedente de la Biblioteca Nacional, donde fueron destinados muchos objetos del saqueo llevado a cabo en la Guerra del Pacífico, entre estos *Los funerales de Atahualpa.* Un retrato similar se encuentra en el Museo de América de Madrid.

19. La conversión en el camino a la muerte también se reitera en Urbano Manini, 1869. (31)
20. Véase Beretta García 2015: 172.
21. Majluf 2004; Majluf 2011: 74.
22. López 1867b; Huascar 1867; Hubert 1867.
23. Palma 1863: 31.
24. Estenssoro Fuchs 2005: 99.
25. Publica el fragmento como manuscrito anónimo. La "Relación del primer descubrimiento de la costa y Mar del Sur" fue identificada por Lohmann Villena (1959: 59). Citado en Majluf 2011: 83, n. 4. La identificación de la autoría figura en la copia existente en la colección del americanista Juan Bautista Muñoz de la Biblioteca Nacional de Madrid, consultada por Prescott, cfr. Lohmann Villena, *ibíd*. Prescott dependía de la lectura de su asistente, ya que padecía una ceguera parcial. Véase Adorno 2015, t. I: 109-124.
26. Montero también debió buscar referencias en el Inca Garcilaso, que comenta los ritos fúnebres practicados por los incas, caracterizados por los llantos y alaridos de la nobleza y del pueblo, y la voluntad de las mujeres "más queridas" en acompañar al muerto en la otra vida, pero también menciona la necesidad de contener tantas muertes.
27. Estrada 1867. U. Advinent, "*Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero", ilustración de *Correo del Domingo*, vol. III, núm. 206, 8 de diciembre de 1867: 340-341. Un crítico italiano ya había afirmado durante su exposición en el taller de Florencia que las mujeres expresaban todo el dolor susceptible en una criatura humana o salvaje.
28. López 1867b.
29. Florencia (marzo de 1848-probablemente noviembre de 1851; diciembre de 1852-1856), Cádiz y La Habana (1856-febrero de 1859) y nuevamente Florencia (junio de 1861-septiembre de 1867).
30. Cfr. Majluf 2011: 66.
31. Si para Lorente desde el gobierno de Manco Cápac se constituye la "nación peruana", la noción providencial del Perú, anclaje para comprender la escena pintada por Montero, es sustrato persistente. Por ejemplo, en el nacimiento espiritual del Perú en los *Comentarios reales*, según Raúl Porras Barrenechea: "En él se funden las dos razas antagónicas de la conquista, unidas ya en el abrazo fecundo del mestizaje, pero se sueldan, además, indestructiblemente, y despojadas de odios y prejuicios, las dos culturas hostiles y disimiles, del Tahuantinsuyo prehistórico y del Renacimiento Español. La síntesis original y airosa de este sorprendente connubio histórico son los *Comentarios Reales*. Con ellos nace espiritualmente el Perú". Porras Barrenechea 1962: 307.
32. Véase Navarro Viola 1867. Desde 1869 fue opositor a la educación laica, con destacado papel en las discusiones sobre este asunto de los años ochenta en la Argentina.
33. Montero seguramente pudo consultar la fisonomía en los retratos litográficos de Adrienne Bacle de 1830 y pictórico de Jean-Philippe Goulu. En el proyecto de exposición histórica para la Exposición Continental de Buenos Aires de 1882, figuraba en una sala dedicada al Himno Nacional, conformada con objetos pertenecientes a Andrés Lamas y a la familia López, un "hermoso retrato al óleo del Dr. D. Vicente López, debido al pincel de Luis Montero, el célebre autor de los Funerales de Atahualpa" (*El Nacional*, 4 de febrero de 1882). En la colección de Andrés Lamas se encontraba una obra de Montero: "Una cabeza de mujer, de Montero, pintor peruano ventajosamente conocido por su cuadro: la *Muerte de Atahualpa*, es digno de mención por la suavidad en los toques y la pureza de perfiles" (Germánico 1890). Esta pieza no se registra en el catálogo de 1894. Cfr. Anónimo 1894. Además, en la casa de Bartolomé Mitre había una fotografía de *La siesta*, pintura de sutil erotismo (al modo de *Venus dormida* 1850, y *La hamaca* 1855) realizada y rifada en Buenos Aires durante su exposición en Fusoni y Maveroff, el almacén naval donde se expuso *Los funerales*.
34. La pertenencia de Montero a la logia es señalada por Harth Bedoya, 1992, p. 45. En la historia de la logia no se lo menciona, salvo por su muerte durante la epidemia en 1869. Los primeros libros de las tenidas se han perdido, por lo que no es posible una corroboración mayor. Véase Zanutelli Rosas, 1996.
35. Notablemente lo realizó durante el segundo gobierno de Castilla, triunfador de la guerra civil entre liberales y conservadores, ya legitimado por la constitución moderada de 1860, promulgada en noviembre. La carta de ofrecimiento de *Perú libre* al Congreso está datada el 10 de diciembre del mismo año, lo que ubica al artista en el horizonte de los liberales moderados. La llegada de *Los funerales* coincidió con la efímera constitución marcadamente liberal de 1867, a la que se había opuesto Castilla con la campaña militar en la que encontró la muerte el 30 de enero de ese año.
36. Daza 1997: 65-66.
37. López 1867b.
38. Frau Abrines 1883: 848.
39. Cordier 1922.
40. Cordier 1920.
41. López 1871.
42. El ensayo clásico sobre las teorías respecto a los pelasgos: Myres 1907.
43. Véase MacCormack 2007.
44. López 1867a y las siguientes.
45. López 1867b.
46. Von Humboldt 1836, tomo I, libro II, cap. VI: 160 y ss.
47. Von Humboldt 1878: 6-7.
48. Kropfinger 1983; 1997: 165-182.
49. Véase Kennedy-Troya 2005: 36.
50. Larsen 1865.
51. Larsen 1869. Este prestigioso profesor universitario fue autor de textos sobre historia del mundo antiguo en los que se preocupó por la cuestión de los pelasgos. En la *Revista Argentina* un comentario de Aurelio Prado acerca de los ensayos de López originó un debate sobre la utilidad de la filología en la historia americana. Debate en el que David Lewis fue el defensor de López. Cfr. en *Revista Argentina* los siguientes ensayos: Aurelio Prado 1870: 129-135; Larsen 1870: 524-536 y tomo VIII: 139-151 y 205-234; tomo VII: 129-144. Lewis 1870, tomo VI: 336-351; tomo VII: 87-89; tomo VIII: 73-79; López 1870, tomo VIII: 171-2.
52. Larsen 1865: 180.
53. López 1869-1870.
54. Pablo Patrón 1900. José de la Riva-Agüero compara positivamente la propuesta de Patrón frente a la hipótesis de López. Riva-Agüero 1921: 16.
55. Véase Domínguez 2019.

RUINAS PARA EDIFICAR LA NACIÓN:
INVESTIGACIÓN Y PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO
EN EL PERÚ DEL SIGLO XIX
Pascal Riviale

1. Aunque no tanto como se lo podría imaginar. Sobre el uso simbólico o ideológico de la figura del Inca en el siglo XIX, ver Majluf 2005.
2. Citado en Tello y Mejía Xesspe 1967: 1-2.
3. Tantaleán 2016: 13. Sobre los cambios sufridos por el Museo, véase también Riviale 2017.
4. Tello y Mejía Xesspe 1967: 2.
5. Ibid: 9-10.
6. «Relación de los objetos de historia natural que el Dr. Juan de Dios Yngunza remite al ministerio del Ramo para el Museo Nacional» (Lima, 30 de diciembre de 1853). Biblioteca Nacional del Perú. Documentos pertenecientes al Museo Nacional. D1957.
7. Tello y Mejía Xesspe 1967: 38-39.
8. «Robo en el museo», *El Comercio*, 21 de octubre de 1868.
9. «Biblioteca y Museo», *El Comercio*, 15 de junio de 1868.
10. Dabadie 1858: 150.
11. Carleton 1866: 50. Por supuesto, no se trataba realmente de la momia de Atahualpa. El nombre "Yorick" remite a la tragedia de William Shakespeare *Hamlet*: la contemplación del cráneo de Yorick le inspira a Hamlet el famoso monólogo que empieza con estas palabras: «Alas, poor Yorick…».
12. Newgate era una cárcel famosa en Londres.
13. Hutchinson 1873, I: 319-320. Francisco de Paula González Vigil era entonces el director de la Biblioteca Nacional.
14. Citado en Hutchinson 1873, II: 279-181.
15. «La capital», *El Comercio*, 20 de setiembre de 1873. Entre los pocos donadores citados en el inventario del museo, publicado el 21 de abril de 1876 en *El Peruano,* se hace referencia a Agustín de la Rosa Toro, por el obsequio de algunas antigüedades «de parte de D. Agustín Icaza».
16. «Exposición nacional», *El Ferrocarril de Piura*, 29 de agosto de 1874. Esta información fue retomada por el periódico nacional *El Comercio* del 25 de noviembre de ese año, lo que podría ser interpretado como una manifestación de los escasos resultados obtenidos hasta la fecha en la preparación del evento.
17. Citado en Tello y Mejía Xesspe 1967: 64.
18. Sobre los museos peruanos de principios del siglo XX, véase en particular Raúl H. Asensio, *Señores del pasado…*: 74-102. El libro de Gutiérrez de Quintanilla, *El Manco Cápac de la arqueología peruana: Julio César Tello, señor de Huarochiri…* es una ilustración de las rencillas internas, un tanto estériles, que durante mucho tiempo parasitaron el desarrollo de la arqueología y la museografía en el Perú.
19. Gänger 2014: 115-116.
20. El volumen dedicado por Francis de Castelnau a las antigüedades peruanas (en el marco de la publicación a gran escala de su relato de viajes por América del Sur) daba cuenta, en gran parte, de los objetos observados y dibujados en el Museo Nacional, así como en los domicilios de los señores Ferreyros, Alarcón y Romainville. Castelnau, *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud… Troisième partie. Antiquités des Incas et autres peuples anciens*. Paris, chez P. Bertrand 1852.
21. De hecho, las circunstancias lo impidieron: todas las cajas traídas por Wiener se almacenaron primero en el Ministerio de Instrucción Pública, antes de ser presentadas en la Exposición Universal de 1878, y luego se destinaron al nuevo Museo de Etnografía del Trocadero. Los conservadores del Louvre nunca se enteraron de las promesas de Wiener a Macedo, que se quedó muy molesto por lo sucedido. Archives Nationales (Francia), 20140044/25, Carta de Macedo al Museo del Louvre (París, 13 de septiembre de 1881).
22. «Variedades. El Dr. José Dávila Condemarín», *El Comercio*, 11 de agosto de 1862.
23. «Colección de antigüedades peruanas», *La Opinión Nacional*, 13 de abril de 1876.
24. Gänger 2014: 101-159.
25. «La colección de antigüedades peruanas del doctor Macedo». Esta columna se publicó sucesivamente en 1876 en *La Opinión Nacional* (12 de febrero), *El Comercio* (16 de febrero) y *El Correo del Perú* (27 de febrero). Dávalos y Lisson había escrito anteriormente un artículo con el mismo propósito sobre la colección de la señora Centeno (*El Correo del Perú*, 9 de septiembre de 1875).
26. *Exotiques expositions…*, pp. 72-74. El equívoco entre lo que los peruanos querían mostrar de sí mismos y lo que el público europeo entendía de ellos se ilustra también con el desconcierto provocado por el cuadro *Habitante de la cordillera o indio alfarero*, expuesto en París por Francisco Laso en 1855 (Majluf 1997). Asimismo, varios coleccionistas tuvieron la oportunidad de contribuir a las exposiciones nacionales o internacionales celebradas en Lima, por ejemplo, en 1872, 1877 o 1892 (Gänger 2014; Riviale en Fischer y Kraus 2015).
27. Por ejemplo, en 1872, 1877 o 1892, en Lima, y, en 1897, en el Cusco. Para un análisis exhaustivo de la participación del Perú en exposiciones internacionales, véase Leticia Quiñones Tinoco, *El Perú en la vitrina…*
28. Para un estudio en profundidad de estas élites locales, véase Gänger 2014, capítulo 1.

29. «Biblioteca-museo», *El Triunfo del Pueblo*, 29 de Julio de 1848.
30. Majulf, «De la rebelión al museo…»: 278 ss. Parece ser que en aquellos años estaban muy de moda las galerías de retratos incaicos. Hoy en día se pueden encontrar pruebas de ello en muchos museos y colecciones privadas.
31. Raúl H. Asensio menciona a estos aficionados en los alrededores de Chavín de Huántar hacia finales del siglo XIX-principios del XX (Asensio 2018: 174-178).
32. José Alcina Franch, *Arqueólogos o anticuarios…*, pp. 179-189.
33. Ibid: 190. José Hipólito Unanue y Pavón, *Obras científicas y literarias…*
34. Aunque esta empresa puede haber sido más pintoresca que eficiente en la práctica, las operaciones habituales de saqueo patrocinadas por algunos de los principales coleccionistas fueron probablemente mucho más destructivas.
35. Sobre los primeros intentos de publicar sus trabajos de investigación, véase Coloma Porcari. En 2019 nos sorprendió descubrir en casa de un descendiente directo del diplomático viajero Eugène de Sartiges una versión manuscrita del plano de Pachacamac que Rivero había elaborado y que publicó en 1851 en su famosa obra *Antigüedades peruanas*; esta versión es, sin embargo, muy anterior, ya que Sartiges la obtuvo durante su viaje al Perú entre 1833 y 1835 (Riviale 2020).
36. Ver *Terra Nostra…*, pp. 126-129 y 142-151. Véase también Raimondi 2012.
37. Se pueden encontrar varias referencias a estas publicaciones en Riviale, «L'archéologie péruvienne et ses modèles au XIXe siècle».
38. E. de Lavandais [Eugène de Sartiges], «Voyage dans les républiques de l'Amérique du Sud»: 1020. Sobre este viaje, véase también Riviale 2020.
39. Charles Wiener, *Pérou et Bolivie*. Paris, Hachette 1880: 345. Sobre las primeras aproximaciones a Machu Picchu, ver Riviale 2013 y Mould de Pease 2008.
40. La consulta de la *Guía analítica del Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima* muestra que la arqueología ocupó un lugar importante desde el inicio de la asociación.
41. José Luis Rénique, «El Centro Científico del Cusco».
42. Agustín de la Rosa Polo, *Historia de América y particular del Perú dedicada a los alumnos de los colegios de instrucción primaria*. Lima, 1868; Enrique Benites, *Curso de historia del Perú para el colegio peruano*. Lima, Imprenta del Estado, 1873; Jorge Polar, *Compendio de historia del Perú redactado conforme al programa oficial*. Arequipa, Imprenta de Francisco Ibáñez, 1878; Manuel M. Salazar, *Compendio de la historia del Perú para las escuelas de instrucción primaria*. Lima, B. Gil, 1884; Carlos Wiesse, *Las civilizaciones primitivas del Perú (apuntes para un curso universitario).* Lima, Librería y casa editora Galland, E. Rosay, 1913.
43. Carlos Wiesse, «La conquista del Perú» (tesis de doctorado, 1884); Abraham Moisés Rodríguez, "Reflexiones antropológicas relativas al hombre universal, al americano, al peruano" (tesis de doctorado, 1897); Mario Sosa, "El comunismo en el imperio de los Incas" (tesis de bachillerato, 1900); Pedro Irigoyen, "Inducciones acerca de la civilización incaica" (tesis de bachillerato, 1909).
44. Sin embargo, cabe mencionar el plano de la fortaleza de Sacsayhuamán que Mariano Felipe Paz Soldán incluyó en su atlas del Perú, sugiriendo que las ruinas incaicas eran efectivamente parte del paisaje nacional. Paz Soldán, *Atlas geográfico del Perú*, lámina XXXIV.
45. Es interesante señalar que algunos autores peruanos parecían integrar Tiahuanaco a la historia antigua del Perú, ya que la famosa puerta del sol aparecía en el frontispicio del atlas de *Antigüedades peruanas*, de Rivero y Tschudi, y en la portada de *Bocetos históricos*, de Urteaga.
46. Prólogo de Javier Prado, en *Bocetos históricos:* XXI.
47. Véase, por ejemplo, la polémica entre Uhle y Tello en Kaulicke 1998.
48. Yazmín López Lenci, *El Cusco, paqarina moderna…*; Raúl H. Asensio (2018, capítulo 1).
49. A falta de documentos realmente detallados, es difícil determinar con precisión en qué consistían estas colecciones, pero cabe suponer que no eran muy representativas de la gran variedad de culturas antiguas presentes en el territorio peruano. El aspecto heterogéneo del museo, tal y como se recoge en los relatos de varios viajeros, era probablemente el resultado de la ausencia de una política previsora y metódica de recogida o adquisición.
50. En el siglo XIX, aparte de las vistas de hallazgos arqueológicos tomadas en los talleres (las más conocidas son las realizadas por Rafael Castillo o Luis Alviña; véase Stefanie Gänger en Fisher y Kraus 2015: 109-128), la mayoría de las fotografías de campo de tema arqueológico fueron captadas por extranjeros. A principios del siglo XX algunos fotógrafos peruanos, como Max T. Vargas, saldrían a la luz con sus tomas de las ruinas del sur del Perú (André Garay Albújar 2017). La fotografía arqueológica se incluiría entonces en las publicaciones oficiales, como en el álbum *República Peruana 1900*, realizado bajo la dirección de Fernando Garreaud. El desarrollo de la práctica fotográfica y el advenimiento de nuevas corrientes pictóricas (como la escuela indigenista) contribuirían así a anclar las referencias arqueológicas en el paisaje visual e intelectual peruano de las primeras décadas del siglo XX. Sobre esta dimensión visual, véase Kuon Arce *et. al*.

LA REPRESENTACIÓN DE LA NOBLEZA INCAICA
EN EL TEATRO SOBRE LA INDEPENDENCIA
DEL PERÚ
Miguel Ángel Vallejo Sameshima

1. García-Bedoya (2000) recuerda que «uno de los mayores esfuerzos evangelizadores apuntaba a crear un corpus de textos devocionales y oraciones cristianas en quechua (u otras lenguas nativas)… Ello implicaba un complejo proceso de traducción, sobre todo en el sentido cultural, pues había que adaptar vocablos andinos para expresar conceptos cristianos totalmente ajenos» (150). A su vez, recuerda las campañas de extirpación de idolatrías, en las cuales las autoridades eclesiásticas españolas persiguieron los cultos mestizos.
2. Es importante recordar el papel de Bastidas como lideresa militar, así como la participación de Cecilia Túpac Amaru y Tomasa Tito Condemayta, mujeres poderosas que apoyaron la revuelta y fueron ejecutadas. Por ejemplo, Tito Condemayta era propietaria de tierras, donde entrenaban los ejércitos de Túpac Amaru II, y dio armas a los rebeldes.
3. Monteagudo sostuvo que las nuevas repúblicas necesitaban convertirse primero en monarquías constitucionales.
4. Una prueba de que incluso cuando el Estado republicano trató de incluir al indígena lo subordinó inconscientemente se evidencia en una proclama escrita en quechua publicada el 10 de octubre de 1822, firmada por el presidente Javier de Luna Pizarro y otras autoridades. Espino (2002) considera que el mensaje de esta proclama manifiesta cómo los criollos han liberado al indio, cómo los criollos se han conmovido con las lágrimas de los indios y otras concepciones en las que el indígena nunca es visto como partícipe de la independencia, sino como un sujeto que necesita ser educado y, en resumidas cuentas, es inferior.
5. Por otro lado, afirma que, desde el mundo indígena, en su desprecio por lo criollo, se ve el mismo proceso a la inversa: «Al extranjerizar lo criollo, al satanizar lo foráneo, la "idea crítica" da lugar a una identidad mutilada e imposible. En realidad, se reivindica una anacrónica pureza andina» (Portocarrero, 389).
6. La primera obra de Carolina Freyre, *Pizarro* (1876, texto perdido), también narra un triángulo amoroso entre una noble indígena, Francisco Pizarro y el indígena noble Yanapaccoc, en medio de una rebelión indígena liderada por Quisquis y donde el conquistador español es un villano temible.
7. No todas eran gente de teatro. Salvo un elenco de menos de veinte actrices, las demás participantes fueron personalidades de otras artes y de la política, como también mujeres en general. La convocatoria fue abierta y buscó representar la amplia variedad étnica y sociocultural del Perú. Va a tener nuevas representaciones a cargo de otros elencos y directoras.

"COLOQUIO DE SACSAYHUAMAN".
JUAN MANUEL FIGUEROA AZNAR Y EL AVATAR
INKAICO EN EL TRAVESTISMO CULTURAL
CUZQUEÑO
Gustavo Buntinx

1. El actual ensayo resume fragmentos de una reflexión mayor iniciada para la retrospectiva de Juan Manuel Figueroa Aznar que se organizó en el marco de la I Bienal de Fotografía de Lima (Buntinx 2012). Lo que ahora se ofrece dialoga de manera tácita con los dos textos principales hasta ahora publicados sobre ese artífice (Poole 1997 y Wiesse 2010), cuyos significativos aportes serán pormenorizados en la versión extensa de este trabajo. Mi investigación preliminar se ha beneficiado también de las pesquisas resumidas en la cronología publicada por Adelma Benavente, Luis Figueroa Yábar (+) y Númitor Hidalgo (2010), quienes, además, me han proporcionado generosamente imágenes e informaciones invalorables. Agradezco, de igual manera, los materiales y testimonios facilitados por Fernando Brugué –nieto de Luis E. Valcárcel– y por los diversos amigos e integrantes de la extensa familia del artífice. Esa nómina completa aparece en los materiales relacionados a la retrospectiva mencionada, pero en lo que se vincula a este ensayo importa destacar los aportes de los hermanos Manuel, Judith, María, Rosa y Sara Figueroa Yábar; los hermanos Emilio, Irene y Fernando Cazorla Figueroa; las hermanas Mila y Dina Figueroa Gonzales; los hermanos Jorge y Miguel Zamora Salas; al igual que por Luz María Bragagnini; Guillermina Figueroa Hammer, José Ignacio Lambarri, Mario Alfredo Ochoa Oliart y Hugo Pepper Yábar. Ximena Figueroa y Christian Vieljeux ameritan un reconocimiento muy especial por los cuidados decisivos que han proporcionado para la preservación y difusión del Archivo de Arte Figueroa Aznar. Finalmente, mi aprecio –personal y profesional– a Támira Bassallo, Daniel Contreras, Sophia Durand e Isabel Palomino por las labores brindadas como asistentes de investigación en diversas etapas de nuestro proyecto.
2. En este primer párrafo prodigo las comillas para marcar la fluidez y ambigüedad de los términos raciales utilizados en el Cuzco señorial. Al respecto, *cf.* De la Cadena 2000.
3. Sobre el tema, véase, por ejemplo, Imbelloni 1946.
4. Pero el *corazón*, importa precisarlo, era además la locación de la *mente,* en algunas creencias antiguas de relevancia para una comprensión más completa de los temas aquí abordados.
5. Sobre el concepto de la utopía andina, *cf.*, sobre todo, Flores Galindo 1986. La MPAI también incluía, es cierto, a un integrante netamente indígena –Ramón Sullkapuma– pero bajo condiciones de excepcionalidad que ameritarán un estudio aparte.
6. Rojas 1951 [1922]; Zum Felde 1917. En sus memorias Valcárcel (1981: 220) hace especial mención al apoyo entusiasta ofrecido a la MPAI por este último. Sobre el giro "indigenista" en la plástica argentina, véase Amigo 2014.
7. *Cf.,* por ejemplo, Kuón, *et al.* 2009 (esp.: 205-216), López Lenci 2007 (esp.: 209-219), De la Cadena 2000 (esp.: 72–78), Itier 2000 (tomo II, esp.: 75-78). Una fuente primordial, claro, es la recopilación que el propio director general de la MPAI realizó de los comentarios de época (Valcárcel, ed. 1924–1925).
8. Acuñé la categoría del travestismo cultural en la década de 1980, para mejor nombrar una práctica incisiva sobre cuya experiencia peruana, sin embargo, no existía entonces mayor reflexión. En sucesivos trabajos posteriores procuré darle densidades adicionales al concepto: Buntinx 1994 [1993]; Buntinx 2003; Buntinx 2011 [2009]; Buntinx 2011; Buntinx 2016; Buntinx 2018.
9. Arguedas 1962.

10. Lauer 1997: 27. En Buntinx 2011 [2009] elaboro más extensamente sobre estos señalamientos de Lauer, a los que luego López Lenci (2012) les ha dado un desarrollo intenso al analizar los escritos de Luis E. Valcárcel.
11. Se suele fechar el arribo de Figueroa Aznar al Cuzco en 1904, pero en la citada exposición retrospectiva logramos establecer su breve estadía previa de 1903 (Buntinx 2012). Queda por demostrarse un posible viaje en el año anterior.
12. Crucial aquí es el dato hasta ahora inadvertido de que la primera exposición cuzqueña de Figueroa Aznar fuera precisamente de fotografías, incluyendo por lo menos algunas de sus capturas más histriónicas. Esa muestra de 1904 se realizó en el estudio compartido con González y está documentada en el cuaderno de recortes del artífice. Allí se conserva un comentario que alude a la fotografía de "un grupo en casa de un artista pintor": probablemente la toma acá reproducida (Anónimo [1904]).
13. "[L]a 'escuela cusqueña' se convirtió en un grupo más amplio, al que se agregaron elementos extrauniversitarios y pertenecientes a la generación anterior, pero que estaban imbuidos de los mismos ideales, que de manera sintética eran los siguientes: defensa del indígena contra la opresión del gamonal; campaña anticentralista y reconquista de la posición orientadora del Cusco en el panorama nacional; regionalismo político, económico y cultural; exaltación del pasado prehispánico, en especial del Imperio incaico; y estudios del medio regional y de las comunidades indígenas. Todos esos puntos vinieron a constituir un programa de acción que fue desarrollándose a lo largo de veinte años. A partir de 1927 sus componentes comenzaron a disgregarse, muchos de ellos se marcharon de la ciudad, pero también surgieron diferencias ideológicas entre los miembros, y antes de 1930 la 'escuela' se disolvió" (Valcárcel 1981: 141-142).
14. Ese rescate tendría que esperar tres décadas."Sajsawaman ha sido redescubierto", proclamó entonces Valcárcel con característico estilo mesiánico: "Cuatrocientos años después de que la impía acción del Conquistador lo sepultó, vuelve a salir a la luz. Simbólica reaparición que se debe interpretar como secreto designio de la Raza" (Valcárcel 1934).
15. Algunas de estas postales fueron internacionalmente reproducidas en la literatura de viajes de la época, como en el libro *The Old and the New Peru,* de Mary Robinson Wright (1908), quien, sin embargo, también contrató a Figueroa Aznar para la realización de tomas especiales en Ollantaytambo y otras situaciones sobre las que será importante volver. Una postal parecida –de Max T. Vargas– fue al mismo tiempo publicada en la revista *National Geographic* por otra célebre exploradora, Mary Chalmers Adams (1908).
16. Existe un retrato pictórico de Corvacho (a quien se lo identifica a veces como "Corbé" o "Corbacho"), realizado por el propio Figueroa Aznar, que guarda cierto parecido con el festejante que sostiene una escopeta tras el servidor indígena en primer plano. Quizás en el mismo grupo se encuentre también Julio Rouvirós, otro de los actores "inkaicos" de la MPAI que quince años antes compartía papeles con Figueroa Aznar en obras españolas como *Luciano o el amor de un artista* de Joaquín Dicenta. En alguna de esas veladas, por cierto, empezaban a insertarse segmentos líricos de la ópera *Ollanta,* de Valle Riestra, entonados por damas de la alta sociedad cuzqueña.
17. Valcárcel 1981: 136.
18. Decisivo allí fue el nombramiento de Albert Giesecke como nuevo rector. Proveniente de los Estados Unidos y desvinculado de compromisos locales, él pudo abrir los claustros a mentalidades modernas al mismo tiempo que propulsaba en los alumnos el estudio de la realidad inmediata hasta entonces ignorada.
19. *El Comercio* 1906b, *El Comercio* 1906c. La estrella de Ernesto Araujo parece haberse apagado tras la defenestración de su padre. Llegó a ser juez de primera instancia en Paucartambo, pero muere joven en 1923. En 1908 se casó con Hermelinda Guillén Melgar, hermana de Víctor M. Guillén Melgar, jurista y hacendado cuzqueño, pero además pintor aficionado y notable fotógrafo cuya obra recién empieza a ser puesta en valor (De Bary Orihuela y Kuón Arce 2018).
20. *El Comercio* 1906d.
21. "Ahí está Ernesto, *que ni mandado hacer,* con su tez sonrosada y pletórica, con la tranquilidad de su mirar dormido, reflejo fidelísimo de la serena quietud de su alma. Tras la cabeza, refulgen coloraciones tornasoladas, contrastando, por modo sugestivo, con el tono carnoso y sano de la tez y la oscuridad del traje. Es un hermoso trabajo" (Escalante 1905).
22. "Ahí está el exvicónsul [*sic*] del imperio germánico, con toda la picardía inocentona de su semblante y con ese aire de cómica seriedad que tiene en todos sus actos este caballero, estimado e íntimo amigo de casi todos los jóvenes" (*Ibid.*).
23. *Ibid.*
24. Dicho esto muy al margen de las preferencias de estilo. Nótese que la "Acción de gracias a los paisajes peruanos", un artículo de Abraham Valdelomar con acentos parecidos ("Yo os recuerdo, todos, ¡oh paisajes del camino!, que habéis pasado por la luna de aumento de mi imaginación") se escribe y publica recién en 1918. Interesa destacar aquí el que ese texto último esté dedicado "[a]l joven eucaliptus de los baños del Inca, en Cajamarca".
25. Escalante 1905. Luego el autor vuelve a ocuparse de la obra de Figueroa Aznar, pero en una crónica de tono amical sobre sus expansiones campestres y artísticas en la hacienda Marabamba, para cuyo oratorio él había realizado una Virgen de la Inmaculada Concepción, "copia muy feliz de la inmortal pintura de Murillo". Esa nota –escrita en agosto de 1907, pero publicada un año después– lleva solo la firma castiza de su autor (Escalante 1908).
26. Tomasa Tito Condemayta estuvo casada con un criollo de nombre Tomás Escalante (Garrett 2005: 126). Valcárcel (1981: 147) considera que el descubrimiento de ese parentesco fue decisivo para las definiciones indigenistas de José Ángel Escalante. Y destaca el que otro indigenista notable –Ángel Vega Enríquez, fundador del diario *El Sol*– fuera "descendiente de distinguidas familias de las noblezas española e incaica".
27. "Two cities, locked in deadly embrace of love and hate eternally. Cuzco is a mute Freudian symbol". (La traducción es mía). Contrástese esa percepción con la del propio Valcárcel (1981: 26), de sesgada pertinencia para lo que intento argumentar: "Los edificios incaicos y coloniales, en esa época de mi vida, convivían en tal cercanía que hacían olvidar el hecho de que eran testimonios de una lucha entre dos civilizaciones disímiles. Para mi infancia, que se desarrollaba entre sus piedras, no había enemistad sino mestizaje".
28. *El Comercio* 1908.
29. La medalla de plata le fue otorgada al ya mencionado Víctor Manuel Guillén, por un cuadro de alusiones inkaicas. Interesa remarcar que el premio de fotografía recayó también en Figueroa Aznar, pero por sus retratos preciosistas de sociedad realizados con la técnica del foto-óleo. Otra vez, el contrapunto.
30. D. A. R. 1916.
31. Es finalmente en el paisaje, en la geografía misma y sus emanaciones, cómo se explica el que "en el Cuzco, donde no hay escuela de cultura estética ni enseñanza académica, surjan aptitudes espontáneas como la flor inculta que solo la naturaleza crea" (Uriel García 1916). Aunque sin mencionar estas evidencias tempranas, Poole (1997) ha analizado de manera sugestiva los vínculos posibles entre el arte de Figueroa Aznar y las teorías de Uriel García.
32. Uriel García 1916.
33. Esa psicología de la reversión era también explícita en el libreto, redactado por Julio Baoudoin: "Yo soy el cóndor, que huido regresa a las sierras", exclama el protagonista atormentado por su mestizaje: "yo soy el cóndor que pide redención, que vuelve a nuestra antigua vida" (Baoudoin 1913: 59). Sobre el tema, véase Cortez 2014. También, en otro registro, Mazzotti 2013.
34. La influencia de Robles, significativa en el país entero, resultó determinante para la sociedad cuzqueña, donde fue saludado como "restaurador único de la música imperial" por importantes intelectuales cuzqueños (Varallanos 1998: 96). Entre ellos se encontraba Valcárcel, quien escribió "¡A ti, Kosko!" –el texto / manifiesto citado al comienzo de este ensayo– tras escuchar por primera vez su *Himno al sol,* que luego serviría como impresionante obertura sinfónica a las representaciones de la MPAI (Valcárcel 1981: 183). Robles aseguraba haber basado esa composición histórica en la melodía escuchada a un anciano campesino quechua: un relato que articula a la perfección la ideología finalmente romántica del encuentro de lo erudito y lo popular en la renacida cultura andina.
35. Esa fotografía forma parte de la colección atribuida por la Fototeca Andina a González, cuyas relaciones estrechas con Figueroa Aznar dejan abierta la posibilidad de que este último tuviera alguna injerencia en la toma.
36. *El Comercio* 190
37. *El Comercio* 1905a, *El Comercio* 1905d.
38. *El Comercio* 1906. Ese interés por lo inkaico también lleva a Wright a recorrer las ruinas, realizar excavaciones, y llevarse "un cráneo de la familia real de los Incas con el famoso triángulo del cual se cree que sea el mismo que los sabios buscan con sumo interés en Europa". Cuatro momias "y huacos de poca importancia", en cambio, "fueron remitidos a esta ciudad" (*El Comercio* 1905b).
39. La prensa menciona varias veces a Figueroa Aznar como el fotógrafo contratado para registrar los recorridos arqueológicos y las visitas sociales de Wright (*El Comercio* 1905b, 1905d).
40. Aunque repitiendo algunos de los términos ya citados, conviene reproducir aquí textualmente lo medular de las descripciones del retrato de la señora Wright: "Una montera en forma de casquete esférico, un rosario, la rueca tradicional de las indias, que la escritora yankee muestra en las manos, en actitud de enhilar un vellón de lana, y dos ollas de barro colocadas a sus pies sobre mantas o *lliclla*s" (*El Comercio* 1906a). Cada uno de esos elementos e incluso la pose corresponden también a la fotografía de la señorita La Torre, con la incierta excepción de la rueca, pero este término podría en realidad aludir de manera europeizada al instrumento más sutil empleado por las campesinas indígenas en sus labores de hilado. Importa resaltar además que el telón de fondo "campestre" es uno de los utilizados por Figueroa Aznar en el estudio compartido con José Gabriel González, quien el 1° de noviembre había partido a Lima para realizar tomas de las manifestaciones patrióticas programadas para la vista al Perú de Roque Sáenz Peña (*El Comercio* 1905c). Sumadas, tales evidencias confirman la autoría de nuestro artífice y le otorgan una relevancia singular a esta pieza.
41. Entre esos emprendimientos se encontraban la manufactura de telas y el procesamiento mecanizado del té. Los La Torre residían en la Casa del Almirante, acaso el palacio más distinguido de la ciudad y hoy, interesa señalarlo, sede del Museo Inka. Para una sugestiva revisión histórica de las grandes familias cuzqueñas, véase Tamayo Herrera y Zegarra Balcázar 2008.
42. Sobre las *incalimita* y sus relaciones con otros ceramios rituales de la misma comunidad se ha ocupado ya Francisco Stastny (1981: 121), aunque sin utilizar esa denominación nativa. Para un contexto más amplio, véase Acevedo s.f. Por supuesto, tal densidad de sentidos no era necesariamente conocida por quienes utilizaban aquellas vasijas como elemento escenográfico y referente de lo indígena en general. Sin embargo, su posicionamiento y contraste en esta y otras composiciones evidencian una cierta intuición poética de todo ello, otorgándole la significación mayor de los procesamientos inconscientes del entorno cultural.
43. No es factible aquí argumentar cada aspecto de esta descripción. Baste por el momento señalar la sustentación obtenida mediante ampliaciones digitales de la fotografía. Y por el examen de otros registros del mismo patio que hacen más visible la galería ubicada tras el niño, con espacio suficiente para el servidor oculto en la toma que nos interesa.

Bibliografía

AA.VV.
2010 *Juan Manuel Figueroa Aznar, fotografías*. Lima: Roka, 2010.
ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA (VENEZUELA)
1890 *Documentos en honor del Gran Mariscal de Ayacucho, coordinados por la Comisión, que nombró de su seno, la Academia Nacional de la Historia*. Caracas: Imprenta Bolívar.
ACEVEDO, Sara
s.f. *La loza de la tierra. Cerámica vidriada en el Perú*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) y Universidad Ricardo Palma, s.f.
ACOSTA, Josepho
1590 *Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan las cosas notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas, y los ritos, y ceremonias, leyes, y gouierno, y guerras de los Indios*. Sevilla.
1589 *De Natura Novi Orbis libri II, et de promulgatione Evangelii apud barbaros, sive de procuranda Indorum salute, libri VI*. Salamanca: Apud G. Foquel.
ACHIM, Miruna
2019 "Los objetos de Humboldt: una colección para un mundo global", *Nexos*, 14 de setiembre de 2019. Véase: https://cultura.nexos.com.mx/los-objetos-de-humboldt-una-coleccion-para-un-mundo-global/
ADANAQUÉ VELÁSQUEZ, Raúl
1993 "Julián Jayo, pintor limeño". En, *Sequilao*, n° 3: 73-77, Lima.
ADORNO, Rolena
2015 "La historia de los incas narrada desde el norte: releyendo a Prescott". En, *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G. Y.* Rafael Varón y Javier Flores Espinoza (dir.). Lima: Institut français d'études andines, 1: 109-124.
ADRIANZÉN, Fermín
1836 *Oración que en obsequio al exelentisimo Supremo Protector de los Estados Sud y Nor-Peruanos Don Andrés Santa-Cruz predicó en menos de veinticuatro horas el día 30 de Noviembre último*. Trujillo: Imprenta por Rodulfo Vásquez.
ALCINA FRANCH, José
1995 *Arqueólogos a Anticuarios. Historia de la Arqueología en la América Española*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
AGUILAR, José Antonio
2002 *El republicanismo en Hispanoamérica. Ensayos de historia intelectual y política*. México: Fondo de Cultura Económica, 450pp.
ALJOVÍN DE LOSADA, Cristóbal
2000 *Caudillos y constituciones: Perú 1821-1845*. Lima: Instituto Riva Agüero; Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo de Cultura Económica.
2007 "¿Una ruptura con el pasado? Santa Cruz y la Constitución". En, Cristóbal Aljovín de Losada y Nils Jacobsen (eds.), *Cultura política en los Andes (1750-1950)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 131-154.
ALTHUSSER, Louis
2015 *Sobre la reproducción*. Madrid: Akal.
ALTUVE CARRILLO, Fernando (Recopilador)
1979 *Genio y apoteosis de Bolívar en la campaña del Perú*. Introducción, notas histórico-bibliográficas y recopilación por Leonardo Altuve Carrillo. Caracas: Ministerio de Defensa; Barcelona [España]: Editorial Herder.
AMADO, Donato
2000 "El Alférez Real de los Incas: resistencia, cambios y continuidad de la identidad inca". En, David Cahill y Blanca Tovías (eds.), *Élites indígenas en los Andes. Nobles, caciques y cabildantes bajo el yugo colonial*. Quito: Ediciones Abya-Yala: 55-80.
AMIGO, Roberto
2001 *Tras un Inca. Los funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación para la Investigación del Arte Argentino.
2011 "El gran debate: *Los funerales de Atahualpa* en el Río de la Plata". En, *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*. Natalia Majluf (ed.).Lima: Asociación Museo de Arte de Lima: 132-151.
2014 *La hora americana. 1910–1950*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
2020 "Los emblemas en tránsito y el incaísmo emancipador". En, Ramón Mujica Pinilla (Coord.), *Arte Imperial Inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la Independencia*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito, Lima: 239-269.
ANDERSON, Benedict
1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
ANÓNIMO
1812 *Manual de un republicano para el uso de un pueblo libre*. Filadelfia: Imprenta de T y J. Palmer.
1894 *Breve reseña histórica de las diversas escuelas de pintura y noticias sobre la vida de los autores de los cuadros auténticos que pertenecieron a la renombrada colección del Dr. D. Andrés Lamas cuyo catálogo se acompaña*. Buenos Aires: Argos.
1904 *Exposición. Cuzco*: 1904. Sin más datos disponibles. (Suelto periodístico en el álbum de recortes de Juan Manuel Figueroa Aznar).
APARICIO, Severo, O. de M.
2001 *La orden de la Merced en el Perú. Estudios históricos*. Tomo I. Cuzco: Servicio Copias Gráficas S.A.
AQUÉZOLO CASTRO, M. (ed.)
1976 "La polémica del indigenismo". En, *Mosca Azul*: 39-52. Lima.
ARGUEDAS, José María
1962 "El monstruoso contrasentido". En: Arguedas, J. M., y Arredondo, S. (Comp.). *José María Arguedas. Obra antropológica*. Tomo 5: 355-358. Lima: Editorial Horizonte, 2012
AROUET, François-Marie (Voltaire)
1736 *Alzire, ou les Americains. Tragedie en cinq actes par Voltaire, représentée à Paris pour la première fois le 27 janvier 1736*. Paris: chez Jean-Baptiste Bauche.
ARRAU, Sergio
2007 *Teatro escogido*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
ARRELUCEA BARRANTES, Maribel
2018 *Sobreviviendo a la esclavitud. Negociación y honor en las prácticas cotidianas de los africanos y afrodescendientes*. Lima, 1750-1820. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
ARRIAGA, Pablo Joseph de S.J.
1621 *La extirpación de la Idolatria del Piru dirigido al Rey N.S. en su Real Consejo de Indias*. Lima: Gerónymo de Contreras, Impresor de libros.
ASENSIO, Raúl H.
2018 *Señores del Pasado : arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
BADÍA, Sara; Carmen María, PÉREZ-MONTES y
Leoncio, LÓPEZ-OCÓN
2000 "Una galería iconográfica". En, Leoncio LÓPEZ-OCÓN y Carmen María PÉREZ-MONTES (eds.), *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): Tras la senda de un explorador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 121-154.
BALLÓN, José Carlos
2006 "Estudio introductorio". En, Augusto Salazar Bondy, *Aproximación a Unanue y la Ilustración peruana*. Lima: Fondo Editorial de UNMSM.
BASADRE, Jorge.
2002 *La Iniciación de la República*, tomo I. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
BAUDOIN, Jean
1737 "Discours preliminaire sur L'Histoire des Yncas". En, Garcilaso de la Vega, *Histoire des Yncas*. Ámsterdam: J.F. Bernard.
BAOUDOIN, Julio
1913 *El cóndor pasa: boceto dramático en un acto y dos cuadros*. Lima: Renacimiento.
BARTHES, Roland
2009 *Escritos sobre teatro*. Madrid: Paidós.
BAUER, Ralph
2019 *The Alchemy of Conquest*. Charlottesville.
BARRIGA CALLE, Irma
2021 "De Horacios y Curiacios: la alegoría de la muerte de Bolívar en el Perú de las primeras décadas republicanas". En, *Revista del Instituto Riva Agüero*, vol. 6 (1): 253-300. https://doi.org/10.18800/revistaira.202101.007
BASADRE, Jorge
1983 *Historia de la República*, tomo II. Lima: Editorial Universitaria.
1955 "La idea de Patria en la generación independiente", en *Revista Fanal*, vol. XI, N° 44. Lima: INTERNATIONAL PETROLEUM COMPANY, LIMITED: 2-6.
BATLLORI, Miguel
1953 *El abate Viscardo. Historia y mito de la intervención de los jesuitas en la independencia de Hispanoamérica*. Venezuela: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
BENAVENTE, Adelma; FIGUEROA YÁBAR, Luis y Númitor, HIDALGO
2010 "Cronología". En: *AA.VV*.
BERETTA GARCÍA, Ernesto
2015 *Imágenes para todos. La producción litográfica, la difusión de la estampa y sus vertientes temáticas en Montevideo durante el siglo xix. Primera etapa, de la constitución del Estado Oriental al fin de la Guerra Grande (1829-1851)*. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República.
BIETOLETTI, Silvestra
2011 "Florencia. Luis Montero 'distinguido artista y queridísimo amigo' de los pintores florentinos". En, *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*. Natalia Majluf (ed.).Lima: Asociación Museo de Arte de Lima: 94-101.
BILBAO, Francisco
2007 [1823-1867] *Francisco Bilbao (1823-1865). El autor y la obra*. Edición y compilación: José Alberto Bravo de Goyeneche. Chile: Editorial Cuarto Propio.
BLEICHMAR, Daniela
2012 *Visible Empire. Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. USA: The University of Chicago Press.
BOLETÍN DE LA SOCIEDAD GEOFRÁFICA DE LIMA
1892 Lima: Imprenta Liberal.
BOLÍVAR, Simón
1853 [1822] "Mi delirio sobre el Chimborazo". En, *Proclamas de Simón Bolívar, Libertador de Colombia*. Nueva York: D. Appleton y Compañía: 69-70.
1950 "Discurso de Angostura". En, *Obras completas*. Compilación y notas de Vicente Lecuna, con colaboración de Esther Barret de Nazaris, vol. 3. La Habana: Editorial Lex.
BORDERÍAS TEJADA, Rita
2014 "Reflexiones y visiones iconográficas del Quadro del Perú". En, Fermín del Pino (coord.), *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*, Lima: Universidad Nacional Agraria de La Molina.
BOSTIC, Heidi
2003 "The Ligth of Reason in Graffigny's Lettres d'une Péruvienne". En, Dalhousie French Studies, vol. 63: 03-11. Canadá: Dalhousie University.
BRADING, David; Gustavo, GUTIÉRREZ; Manuel, MARZAL (et al.)
2000 *Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1748-1789): El hombre y su tiempo*, 3 vols. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
BUNTINX, Gustavo
1994 [1993] "El 'Indio alfarero' como construcción ideológica. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso". En: Gustavo Cu-

riel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.). *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas.* México: Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Tomo I: [69]-101. (Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado en Zacatecas por el IIE y el Comité International d'Histoire de l'Art, en 1993).

2003 "Las excelencias de la raza': inscripciones indigenistas de Mario Urteaga". En: Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden. *Mario Urteaga: nuevas miradas.* Lima: Museo de Arte de Lima (MALI) y Fundación Telefónica.

2011 [2009] "Los atavíos de lo andino: el travestismo cultural en el indigenismo peruano". En: Esther Acevedo y Pilar García (coord.). *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950.* México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011 [2009]: 141-180. (Ensayo presentado a la editorial el 2009 y publicado dos años después).

2012 *Juan Manuel Figueroa Aznar: esplendor y ocaso del Cuzco señorial.* (Edición limitada de los textos de la exposición de mismo nombre. Fotocopia). Lima.

2016 *Wanderlust. Arraigo y errancia en la fotografía de Carlos Dreyer (1895-1975).* Lima: MAPFRE / Grupo Editorial Cosas, 224. Lima.

2018 *Atavíos. El travestismo cultural en la fotografía de Reynaldo Luza.* Arequipa: Micromuseo y Centro Cultural Peruano Norteamericano de Arequipa.

CABRERA, Marco Iván

2014 "Luis Montero, Los funerales de Atahualpa y el academicismo del siglo XIX". Video grabado por la Biblioteca Nacional del Perú, 11 de marzo.

CALERO Y MOREIRA, Jacinto

1791 *Mercurio Peruano. De historia, literatura y noticias publicas que da a luz la Sociedad Académica de Amantes de Lima*, vol. 1. Lima: Imprenta Real de los Niños Huérfanos.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge

2001 *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford.

2004 "Renaissance Iberian Science: Ignored How Much Longer?". En, *Perspectives on Science* 12 (1): 86-125.

2009 "Typology in the Atlantic: Early Modern Readings of Colonization". In, Bernard Bailyn, ed. *Soundings in Atlantic History* Harvard University Press: 237-264.

CADENA, Marisol de la

2014 "El racismo silencioso y la superioridad de los intelectuales en el Perú". En, Christine Hünefeldt, Cecilia Méndez y Marisol de la Cadena (eds.), *Racismo y etnicidad*. Serie Diversidad Cultural N° 5. Lima: Ministerio de Cultura: 56-57.

CAMPER, Pierre

1791 *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différents âges. Suivie de Réflexions sur la Beauté.* Traduit du Hollandois par H. J. Jansen. Paris – La Haya : J. Jansen – J. Van Cleef.

CAMPILLO Y COSIO, Joseph del

1789 *Nuevo sistema de gobierno económico para la América: Con los males y daños que le causa el que hoy tiene, de los que participa copiosamente España; y remedios universales para que la primera tenga considerables ventajas, y la segunda mayores intereses*. Madrid: Imprenta de Benito Cano.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge

2005 *Nature, Empire, and Nation: Explorations of the History of Science in the Iberian World*. Stanford: Stanford University Press.

CARDWELL, Kenneth

1990 "Francis Bacon inquisitor" in William Sessions, ed., *Francis Bacon's Legacy of Texts: "The art of discovery grows with discovery"*. New York: AMS: 269-289.

CÁRDENAS, Juan de

1591 *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*. México.

CARLETON, George W.

1866 *Our artist in Peru.* New York, Carleton, Publisher,

CARRILLO, Blas

1864 "La voz de Atahualpa dirigida al gran Congreso Americano". En, *El Comercio*, viernes 28 de octubre de 1864.

CASTILLO, Teófilo

1918-1919 "De arte nacional. Pancho Fierro". En, *Variedades*, n°s 564-570, Lima, 21 de diciembre de 1918-5 de abril de 1919 (5 artículos).

CASTRO, Américo

1975 *La realidad histórica de España*. México: Editorial Porrúa, S. A.

CHALMERS ADAMS, Harriet

1908 "Cuzco, America's Ancient Mecca". *National Geographic,* vol. XIX, nº 10.

CHARÚN, Agustín Guillermo

1847 *Sermón predicado en la Iglesia Catedral, el día del aniversario de la Independencia del Perú por el señor Dr. D. Agustín Guillermo Charún, dignidad de Chantre*. Lima: Imprenta del Comercio.

CHIARAMONTI, Gabriella

2005 *Ciudadanía y representación en el Perú (1808-1860): los itinerarios de la soberanía*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

CISNEROS SÁNCHEZ, Manuel

1975 *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Lima: Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro.

CÓDIGO PENAL

1836 *Código Penal Santa-Cruz del Estado Nor-Peruano*. Edición Oficial. Lima: Imprenta de Eusebio Aranda.

COLOMA PORCARI, César

S.f. Los inicios de la arqueología en el Perú o «Antigüedades Peruanas» de Mariano Eduardo de Rivero. Lima, Instituto Latinoamericano de Cultura y Desarrollo.

CONRAD, Sebastián

2012 "Enlightenment in Global History: A Historiographical Critique". En, *The american Historical Review*, núm. 117: 4, pp. 999-1027.

CONSTITUCIÓN DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA

1812 *Constitución política de la monarquía española, promulgada en Cádiz a 19 de marzo*. Cádiz.

CONSTITUCIÓN PARA LA REPÚBLICA PERUANA

1826 Lima: Imprenta de la Libertad.

CONTRERAS CRUCES, Hugo

2013 "Contextos sociales y culturales de un pintor mulato a principios del siglo XIX". En, Natalia Majluf (ed.). *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: Museo de Arte de Lima: 20-33.

CORDIER, Henri

1920 "Maspero en Amérique". En, *Journal de la Société des Américanistes* 12: 91-113.

1922 *Bibliographie des oeuvres de Gaston Maspero*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

CORDOVA Y URRUTIA, José María

1844 *Las tres épocas del Perú o compendio de su* historia. Lima: Imprenta del autor.

CORNEJO POLAR, Antonio

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Peruanos.

CORTEZ, E. E.

2014 "Mestizaje y revolución en *El cóndor pasa...* de .Julio Baudouin". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80): 39-55. Lima-Boston: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar – CELACP (http://www.jstor.org/stable/43855149).

CUADRIELLO, Jaime

2010 "Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación". En, *El Éxodo mexicano, los héroes en la mira del arte*. México: Museo Nacional de Arte/UNAM/Fomento Cultural Banamex: 38-103.

2010 "Interregno I: El destino de Moctezuma II". En, *El Éxodo mexicano, los héroes en la mira del arte*. México: Museo Nacional de Arte/UNAM/Fomento Cultural Banamex: 106-143.

CUMMINS, Thomas

2002 *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Kero Vessels*. United States of America: University of Michigan Press.

D.A.R.

1916 "La exposición artística". *El Sol*. Cuzco: 1º de enero.

DE ABASCAL Y SOUSA, José Fernando

1944 Memoria de gobierno (edición de José Antonio Calderón Quijano). Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos,.

DASTON, Lorraine

1991 "Baconian facts, academic civility, and the prehistory of objectivity". En, *Annals of Scholarship*: 343, 338.

DAZA, Juan Carlos

1997 *Diccionario Akal de Francmasonería*. Madrid: Akal.

DE BARY ORIHUELA, Úrsula y Elizabeth KUON ARCE

2018 *Lente y sensibilidad. Miradas del Cuzco antiguo. Víctor Manuel Guillén Melgar.* Urubamba, Cuzco y Lima.

DE CASTRO VIEIRA CHRISTO, Maraliz

2011 "Atahualpa en la corte Imperial brasileña". En, *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*. Natalia Majluf (ed.).Lima: Asociación Museo de Arte de Lima: 102-131.

DE LA CADENA, Marisol

2000 *Indigenous Mestizos. The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919 – 1991.* Durham y Londres: Duke University Press.

DE LA CADENA, Marisol; HÜNEFELDT, Christine y Cecilia, MÉNDEZ

2014 *Racismo y etnicidad*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.

DE LA CADENA Y HERRERA, José Antonio Onofre

2001 *Cartilla música. Diálogo Cathe-músico.* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Museo de Arte de Lima.

DE ODRIOZOLA, Manuel

1863 *Documentos Históricos del Perú*, t.1. Lima: s/d.

DE LA RIVA-AGÜERO, José

1921 *El Perú, histórico y artístico. Influencia y descendencia de los montañeses en él*. Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo.

DE RIVERO, Mariano Eduardo y Juan Diego de TSCHUDI

1851 *Antigüedades peruanas.* Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.

DE MENDOZA, Francisco Paula

1870 *Manual del pintor de historia, o sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

DEMEULENAERE, Christiane (dir.)

2010 *Exotique expositions. Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*. París, Archives nationales, Somogy Editions d'art.

DEUSTUA, Carlos

1969 "Un testimonio sobre la conciencia del Perú en el siglo XVIII". En, *La causa de la emancipación del Perú. Testimonios de la época precursora 1780-1820*. Lima: Actas del simposio organizado por el Seminario de Historia del Instituto Riva Agüero.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES

Disponible en: https://apps2.rae.es/DA.html

DOMÍNGUEZ, Luisa

2019 "El estudio de las lenguas indígenas en el americanismo de José Imbelloni", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 28 (2): 123-137.

DUVIOLS, Pierre

1977 *La destrucción de las Religiones Andinas (Conquista y colonia)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

EICHMANN, Andrés

2007 "La Virgen-Cerro de Potosí: ¿Arte mestizo o expresión emblemática?", *Revista de Historia Americana y Argentina*, 42: 33-53.

EARLE, Rebecca

2001 "Creole Patriotism and the Myth of the Loyal Indian". En, *Past & Present*, 172 (1): 125-145.

EGUIGUREN, Luis Antonio

1945 *El mártir pescador José Silverio Olaya y los pupilos del Real Felipe*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, S. A.

EL COMERCIO

1904a "Indumentaria indígena". *El Comercio.* Cuzco: 6 de setiembre.

1905a "Notas sociales". *El Comercio*, 10 (532). Cuzco: 24 de octubre.

1905b "La excursión de Mrs. Wright". *El Comercio,* 10 (532): 3. Cuzco: 24 de octubre.

1905c "Crónica. Notas Sociales. El fotógrafo señor José Gabriel González [...]". *El Comercio.* Cuzco: 31 de octubre.

1905d "Obsequio". *El Comercio.* Cuzco: 31 de octubre.

1905e "Vistas fotográficas". *El Comercio,* 10 (536). Cuzco: 4 de noviembre.

1905f “Escritora norteamericana”. *El Comercio,* 10 (536). Cuzco: 4 de noviembre.
1905g “Notas sociales”. *El Comercio,* 10 (537). Cuzco: 7 de noviembre de 1905. (“El señor Prefecto del departamento, ofreció hoy, a Mrs. Wright y su secretaria, un almuerzo campestre…).
1906a “Crónica. Retratos”. *El Comercio,* 10 (574). Cuzco: 20 de febrero.
1906b “Ventajas de ser rubio”. *El Comercio,* 10 (584). Cuzco: 17 de marzo.
1906c “Con motivo del grado académico del doctor Juan Ernesto Araujo…”. *El Comercio.* Cuzco: 28 de junio de 1906.
1906d “Grado académico”. Cuzco: 28 de junio de 1906.
1906e “Tinta”. *El Comercio.* Cuzco: 28 de junio de 1906.
1907 “Pinceladas. Exposición artística”. Cuzco: 28 de setiembre. Sin más datos disponibles. (Sueltos periodístico en el álbum de recortes de Juan Manuel Figueroa Aznar).
1908 “Notas de arte”. *El Ferrocarril.* Cuzco: 30 de enero.
ESCALANTE, José Ángel
1905 “Arte Nacional. Plumadas. Para la cartera de Mateo O. González”. *La Unión.* Cuzco: 10 de mayo.
1908 “Impresiones de arte”. *El Sol.* Cuzco. Sin más datos disponibles. (Artículo periodístico en el álbum de recortes de Juan Manuel Figueroa Aznar).
1927 “Nosotros, los indios”. *La Prensa.* Lima: 3 de febrero. Rep. En, Aquézolo Castro 1976.
ELLIOTT, John H.
2006 *Empires of the Atlantic World. Britain and Spain in America, 1492-1830*. USA: New Haven y Londres; Yale University Press.
2020 “El Perú en la monarquía hispánica”. En, Ramón Mujica Pinilla (Coord.), *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones. Desde la conquista a la independencia.* Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú: XXI-XXXIII.
ELWARD HAAGSMA, Ronald
2020 *Los incas republicanos. La élite indígena cusqueña entre la asimilación y la resistencia cultural 1781-1896*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
ESPINO, Gonzalo
2002 “La proclama de 1822. Nación, criollos e indios en el discurso de la literatura del siglo XIX”. En *Arrabal*, 4: 51-59. Recuperado de: <https://bit.ly/2JgvDp3> el 15/03/19.
ESQUIVEL ORTIZ, Omar
2013 “Un lienzo de Pablo Rojas en honor a Junín y Ayacucho, 1825”, *Nueva coronica*, n° 1: 1-25. Lima, enero.
2015 *Un retrato de Bolívar. Estudio introductorio a la obra de Pablo Roxas.* Lima: Seminario de Historia Rural Andina-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
2020 *Marcelo Cabello, maestro grabador limeño*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo
2002 *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (Siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Banco de Crédito del Perú.
ESTRADA, Santiago
1867 «Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero», *La Tribuna,* 1 de diciembre, p. 1, c. 1-7, reproducido en *Correo del Domingo*, vol. III, núm. 206, 8 de diciembre; Amigo, 2001: 112-119; Majluf 2011: 255-259.
ESTENSSORO, Juan Carlos
1991 “La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión”, Revista Andina, Cusco, año 9 (2): 415-439, diciembre.
1996 “La plebe ilustrada: el pueblo en las fronteras de la razón”. En, Charles Walker (Comp.). *Entre la retórica y la insurgencia. Las ideas y los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas: 33-66.
2000 “Los colores de la plebe: Razón y mestizaje en el Perú colonial, en: Natalia Majluf (ed.). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat*. Lima: Museo de Arte de Lima.
2005 “Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II”. En, *Los incas, reyes del Perú.* Natalia Majluf (coord.).. Lima: Banco de Crédito del Perú: 92-251.
EWALT, Margaret
2005 “Father Gumilla, Crocodile Hunter? The Function of Wonder in *El Orinoco Ilustrado*”. En, Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma (eds.), *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, Colección Teci.
FAVRE, Henri
1986 “Bolívar y los Indios”. En, *Revista Histórica*, vol. X, núm. 1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 1-18.
FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (Director)
2009 *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850*. Madrid (Iberconceptos I). Fundación Carolina. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
FERNÁNDEZ NODAL, José
1869 *Los peruanos ante sus autoridades y el Sacrosanto Concilio Ecuménico de Roma*. Arequipa: En el estudio del autor.
FEROS, Antonio
2017 *Speaking of Spain. The Evolution of Race and Nation in the Hispanic World*. Cambridge: Harvard University Press.
FISCHER, Manuela and Michael, KRAUS (eds.)
2015 *Exploring the archive. Historical photography from Latin America. The collection of the Ethnologisches Museum Berlin*. Köln, Weimar, Wien, Bohlau Verlag-Staatliche Museen zu Berlin.
FLORES ARAOZ, José
1941 “Iconografía de Francisco Pizarro”. En, *Cultura Peruana*, I, n. 3, julio; n. 4, septiembre.
1945 “Pancho Fierro, pintor mulato limeño”, *Cultura Peruana*, año V, volumen V, n°s 20-21, Lima, mayo. s.p.
1975 Juan Mauricio Rugendas. *El Perú romántico del siglo XIX.* Lima: Editor Carlos Milla Batres.
FLORES GALINDO, Alberto
1986 *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes.* La Habana: Casa de las Américas, 1986.
FOUCAULT, Michel
1970 *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon.
FRAU ABRINES, Lorenzo
1883 *Diccionario Enciclopédico de la masonería.* Barcelona: La academia de Viuda e Hijos de E. Ullastrés y cía., 2 tomos.
GAMIO PALACIO, Fernando
1971 *La Municipalidad de Lima y la Emancipación*. Lima: Concejo Provincial de Lima.
GÄNGER, Stefanie
2014 *Relics of the Past. The Collecting and Study of Pre-columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*. Oxford, University Press.
GARAY ALBUJAR, Andrés (ed.)
2017 *Cusco Revelado. Fotografías de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi.* Berlín, Instituto Iberoaméricano/Piura, Universidad de Piura.
GARCÍA-BEDOYA, Carlos
2000 *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
GARCÍA, Hernán Enrique
2007 *Consejero de ambos mundos: vida y obra de Juan de Solórzano Pereira (1575-1655)*, Fundación Mapfre.
GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1609 *Primera parte de los Comentarios reales, que tratan del origen de los Incas, Reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes y gobierno en paz y en guerra*. Lisboa: Oficina de Pedro Crasbeeck.
1688 *The Royal Commentaries of Peru, in Two Parts*, traducido al inglés por Sir Paul Rycaut. London: Printed by Miles Flesher.
1744 *Histoire des Yncas, Rois du Perou. Nouvellement traduite de l'Espagnol de Garcilasso de la Vega*. Taduc., por Thomas François Dalibard. Paris.
GARRETT, David
2005 *Shadows of Empire: the Indian Mobility of Cusco, 1750-1825.* Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
GARRIDO MORENO, Elisa
2016 *Arte y Ciencia en la pintura de paisaje: Alexander von Humboldt*. España: Ediciones Doce Calles.
GENTO SANZ OFM, Benjamín
1945 San Francisco de Lima. *Estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima.* Lima: Imprenta Torres Aguirre.
GERBI, Antonello
1960 *La disputa del Nuevo Mundo*. México.
1943 *Viejas polémicas sobre el Nuevo Mundo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
1993 *La disputa del Nuevo Mundo: Historia de una polémica, 1750-1900*. México: Fondo de Cultura Económica.
GERMÁNICO
1890 «Arca de Antigüedades. En casa del Dr. Lamas», *El Nacional*, 21.11.1890.
GIL PUJOL, Xavier
2004 “Un rey, una fe, muchas naciones. Patria y nación en la España de los siglos XVI y XVII”. En, *La monarquía de las naciones: patria, nación y naturaleza en la monarquía de España*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes: 39-76.
GISBERT, Teresa
2017 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Artes Gráficas Sagitario S.R.L.
GLAVE, Luis Miguel
1979 “El Cusco en el primer tercio del siglo XX”. En: *Debates Rurales, Aportes 1*. CERA. Cusco: Bartolomé de las Casas.
1981 *Problemas para el estudio de la historia regional. El caso del Cusco* (Documento de Trabajo 2). Cusco: Centro Las Casas.
GODOY ORELLANA, Milton
2017 “Destinado a perpetuar el recuerdo de La Victoria. Guerra y memoria en torno al Monumento del 2 de mayo. Perú y Chile, 1866-1881”. En, *Revista Universum*, vol. 32, núm. 1. Chile: Universidad de Talca: 95-119.
GONZÁLEZ-CASANOVAS, Roberto
1997 *Imperial Histories from Alonso X to Inca Garcilaso: Revisionist Myths of Reconquest and Conquest*. Potomac: Scripta Humanistica.
GONZÁLEZ DEL RIEGO, Delfina
1998 “Historia de la Yndependencia de Justo Apu Sahuaraura”. En, *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, núm. 40-41. Lima: Biblioteca Nacional del Perú: 184-217.
GONZÁLEZ VIGIL, Francisco de Paula
1951-1955 [183?] “Discurso pronunciado por el Dr. Francisco de Paula G. Vigil, en la reunión pública que tuvo lugar en la ciudad de Tacna el día 14 de marzo, con motivo de haberse propuesto por el síndico procurador de la municipalidad que esta provincia se separase de Lima y Arequipa; que se formase un nuevo departamento con los de Moquegua y Tarapacá y se pusiese bajo la inmediata protección del presidente de Bolivia”. En, *Documenta. Revista de la Sociedad Peruana de Historia*, año III, núm. 1. Lima: Tipografía Peruana S.A.: 437-444.
GORDON, Nathan James
2017 “Ophir de España & Fernando de Montesinos's Divine Defense of the Spanish Colonial Empire: A Mysterious Ancestral Merging of pre-Inca and Christian Histories” (Ph. D Dissertation University of Colorado).
GRAFFIGNY, François de
1797 [1748] “Introduction historique aux lettres péruviennes”. En, *Lettres d›une Péruvienne, augmentées et suivies de celles d›Aza*. Paris: De l'imprimerie de Migneret.
GUAMAN POMA, de Ayala
1980 *El primer Nueva Corónica y Buen Gobiernno* (edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno). México: Siglo XXI Editores, 1980. 2 vols.
GUERRERO, Carolina
2006 “Los funerales de Simón Bolívar: fundación de un mito en la construcción del patriotismo republicano: 1830, 1842 y 1876”. En, Carmen Mc Evoy (ed.), *Funerales republicanos en América del Sur: tradición, ritual y nación, 1832-1896*. Santiago de Chile: Ediciones Centro de Estudios Bicentenario: 3-30.
GURKIN ALTMAN, Janet
1991 “A Woman's Place in the Enlightenment Sun: The Case of F. de Graffigny”. En, *Romance Quarterly*, vol. 38 (3): 261-272.
GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio
1922 *El Manco Capac de la arqueolojia peruana : Julio César Te-*

llo (señor de Huarochiri) contra Emilio Gutierrez de Quintanilla autor de este folleto. Lima.
GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio
2007 "Juan Pablo Viscardo y su Carta dirigida a los españoles americanos". En, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, vol. 9, núm. 17. España: Universidad de Sevilla: 323-344.
GUTIÉRREZ, Ramón
1997 "Historia de la fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX". En: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*: 369-370. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
HAMILTON, Alastair
1992 *Heresy and Mysticism in Sixteenth Century Spain: the Alumbrados*. Toronto: University of Toronto Press.
HANSEN, Leonardo
1929 *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*, segunda edición. Vitoria: Editorial El Santísimo Rosario.
HART, Stephen
2017 *Edición crítica del Proceso Apostólico de Santa Rosa de Lima (1630-1632): Congr. Riti Processus 1573, Archivum Secretum Vaticanum*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto, MÁRQUEZ ABANTO
1961 "El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña". En, *Revista del Archivo Nacional del Perú*, n°2: 3-73, Lima.
1963 "El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña". En, *Revista del Archivo Nacional*, XXV, Lima.
HARTH BEDOYA, Alfonso
1992 *Ricardo Palma. El egregio tradicionista e ilustre masón peruano*. Lima: Editorial San Marcos.
HARTOG, François
2003 *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
HERRERA, Bartolomé
1929 *Escritos y discursos*, tomo I. Lima: Biblioteca de la República.
HOLGUÍN VALDEZ, Anthony
2020 "Un pintor catalán en Lima virreinal: Félix Batlle y Olivella (1796-1812)". En, *Illapa*, n° 17: 98-109, Lima.
HUASCAR
1867 "Magnificencia d'Arte. Quadro historico", *Jornal do Commercio*, 1 de agosto. En, *Libro de recortes de Luis Montero*, Museo de Arte de Lima.
HUBERT, Adolphe
1867 «Les funérailles d›Atahualpa. Tableau historique de M. Louis Montero», *Diario dó Rio de Janeiro*, 30 de agosto: 3. *Le Courrier de la Plata*, 11 de diciembre: 2. Reproducido en Amigo, 2001: 128-131; Majluf 2011: 228-230.
HUMBOLDT, Alexander von
1803 *Vue des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris : F. Schoell.
1814 *Researches Concerning the Institutions & Monuments of the Ancient Inhabitants of America, with Descriptions & Views of Some of the Most Striking Scenes in the Cordilleras! Written in French by Alexander de Humboldt & Translated into English by Helen Maria Williams*. London: Longman.
1836 *Ensayo Político sobre Nueva España*, París (1811 Paris: Schoell).
1878 *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Madrid, Gaspar y Roig (1810, París: Schoell).
1991 *Humboldt en el Perú: diario de Alejandro de Humboldt durante su permanencia en el Perú (ago.-dic. de 1802)* [traducido por Manuel Vegas Vélez]. Piura: CIPCA Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
HUTCHINSON, Thomas
1873 *Two years in Peru, with exploration of its antiquities*. London,Sampson Low, Marston, Low and Searle. 2 volumes.
IMBELLONI, J.
1946 *Packakuti IX (El inkario crítico).* Buenos Aires: Humanior.
IRUROZQUI, Martha
2009 *La mirada esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador, Perú) siglo XIX*. Madrid: CSCIC.
ITIER, César
2000 *El teatro quechua en el Cuzco* II. Cuzco: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2 vols.
JIMENEZ SALAS, Hernán, O.P.
2002 [1617] *Primer proceso ordinario para la canonización de Santa Rosa de Lima*. Lima: Monasterio de Santa Rosa de Santa María de Lima
JULIEN, Catherine
2000 *Reading Inca History*. Iowa City: University of Iowa Press.
KANTOROWICZ, Ernst H.
1957 *The King's Two Bodies*: *A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton.
1965 "Pro Patria Mori in Medieval Political Thought". En, *Selected Studies*, J. J. Nueva York: Augustin Publisher, Locust Valley: 308-324.
KATZEW, Ilona
2004 *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. México: CONACULTA Madrid: Turner.
KAULICKE PETER
1998 "Julio C. Tello vs Max Uhle en la emergencia de la arqueología peruana y sus consecuencias". En, Peter Kaulicke (ed.), Max Uhle y el *Perú antiguo*: 69-82. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
KENNEDY, Alexandra
2018 *Construir la nación: imágenes y espacios del Ecuador en el siglo XIX*. Antología. Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
KENNEDY-TROYA, Alexandra
2005 «Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX» En, *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, tomo II. Francisco Colom González (ed.), Madrid: Editorial Iberoamericana.
KING, James F.
1953 "The Colored Castes and the American Representation in the Cortes of Cadiz". En, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 33, N° 1. USA: Duke University Press: 33-64.
KOCHER, Paul
1957 "Francis Bacon and the science of jurisprudence". En, *Journal of the History of Ideas*, 18: 3-26.
KONETZKE, Richard
1953 *Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica* (1493-1810), volumen I (1493-1592), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
KRÖGEL, Alison
2014 "Mercenary milk, Pernicious Nursemaids, Heedless mothers: Anti-Wet Nurse Rhetoric in the Satirical Ordenanzas del Baratillo de Mexico (1734)". En, Dieciocho: Hispanic Enlightenment, vol. 37, Issue 2: 233-248.
KÜGELGEN KROPFINGER, Helga von
1983 "El frontispicio de François Gerard para la obra de viaje de Humboldt y Bonpland", En, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas,* 20: 575-616.
1997 "La alegoría de América en el viaje de Humboldt y Bompland", en Frank Holl (ed) *Alejandro de Humboldt en México*, Museo de la Secretaria de Hacienda y Crédito Público: 165-182.
2001 "Humboldt y el retorno a la vida de Atahualpa". En, *El regreso de Humboldt. Exposición en el Museo de la Ciudad de Quito. Junio-Agosto del 2001*. Quito: Lufthansa: 187-188.
KUON ARCE, Elizabeth; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón y Graciela María VIÑUALES
2009 *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intellectualidad américana (1900-1950)*. Lima, Fondo Editorial Universidad de San Martin de Porres.
KUSUNOKI RODRÍGUEZ, Ricardo
2004 "Modernismo y clasicismo en Lima en la segunda mitad del siglo XVIII", *Uku Pacha. Revista de Investigaciones Históricas*, n°s 7-8: 117-127, Lima.
2006 "Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX", *Fronteras de la Historia*, n° 11: 183-209, Bogotá.
2007 "La reina de las artes: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)". En, *Illapa*, n° 7: 51-61, Lima.
2009 "Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)". En, *Illapa* n° 6: 47-60, Lima.
2011 "Imaginarios cosmopolitas y 'progreso' artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)". En, *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la independencia latinoamericana*. Mario Sartor (ed) Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura: 245-269.
KUSUNOKI, Ricardo y Luis Eduardo, WUFFARDEN
2013 "Un retratista limeño en la era de la Independencia". En, Natalia Majluf (ed.). *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: 34-51, Museo de Arte de Lima.
LABADIE F.
1858 *À travers l'Amérique du Sud*. Paris, Ferdinand Sartorius éditeur.
LAMÚS OBREGÓN, Marina
2010 *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros.
LARSEN, Juan Mariano
1865 *América Antecolombina o sea Noticias sobre algunas interesantes ruinas y sobre los viajes en América anteriores a Colón*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.
1869 «Filología americana. La lengua Quichua y el doctor López» 1869, en *La Revista de Buenos Aires*, año VIII, tomo 21, n° 84.
1870a «Etnolojía Americana. Primeros pobladores de América», en *Revista Argentina*, tomo VI:. 524-536; tomo VIII: 139-151 y 205-234.
1870b «Del criterio en filología». En, *Revista Argentina*, tomo VII (1870): 129-144.
LORENTE, Sebastián
1860 *Historia antigua del Perú*. Lima: Librería de Masias. Imprenta Arbieu.
1866 *Historia del Perú, compendiada para el uso de los colegios y de las personas ilustradas*. Editores, Aubert & Loiseau, Librerías general y central. Lima: Imprenta y litografía de E. Prugue.
1879 *Historia de la civilización peruana*. Lima: Imprenta Liberal.
LARRABURE y Eugenio, UNANUE
1893 *Monografías histórico-americanas*. Lima, Imp. de Torres Aguirre.
LASO, Francisco
1859 "La paleta y los colores". En, *La Revista de Lima. Periódico quincenal*., vol. 1, núm. 5. Lima: Imprenta de la Gaceta Jurídica.
2003 *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869* (edición de Natalia Majluf). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Museo de Arte de Lima.
LAVANDAIS, E. de [SARTIGES, Eugène de]
1851 "Voyage dans les républiques de l'Amérique du Sud". En, *Revue des deux Mondes*: 1019-1059.
LAUER, Mirko
1997 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2.* Lima y Cuzco: SUR y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
1976 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores.
LEÓN, Gustavo y Durán, LEÓN
2004 *Apuntes histórico genealógicos de Francisco Fierro: Pancho Fierro*. Lima: Biblioteca Nacional.
LEWIS, David
1870a "Los primeros pobladores de América». En, *Revista Argentina* tomo VI: 336-351.
1870b «La etnolojía americana, réplica al Dr. Larsen». En, *Revista Argentina* tomo VII: 87-89.
1870c; «El Doctor Larsen y la filología comparativa». En, *Revista Argentina* tomo VIII: 73-79.
LISSON, Carlos.
1865 *La república en el Perú y la cuestión peruano-española*. Lima: Impr. Y Litografía de E. Prugue y C. Girardot.
LOAYZA, Francisco A.
1948 Fray Calixto Túpak Inka, documentos originales y, en su mayoría, totalmente desconocidos, auténticos, de este apóstol indio, valiente defensor de su raza, desde el año de 1746 a 1760. Las doce dudas, códice del año de 1570, de autor anónimo. Lima:

D. Miranda. Serie: Pequeños grandes libros de historia americana.
LOHMANN VILLENA, Guillermo
1959 "Notes on Prescott´s Interpretation of the Conquest of Perú", *Hispanic American Historical* XXXIX, n. 1 (febrero).
LÓPEZ LENCI, Yazmín
2007 *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e didentidad en los Andes peruanos (1900-1935)*. Cusco, Instituto nacional de cultura, Dirección Regional de Cultural de Cusco.
2007 *El Cusco, paqarina moderna*. Segunda edición aumentada. Lima: Dirección Regional de Cultura del Cusco.
2012 "Del sepulcro al germen: El Cuzco Paqarina como tejido-partitura en cinco movimientos (1913 – 1927). El aporte de Luis E. Valcárcel". En, *Revista Letras,* 9: 35-61.
LÓPEZ MARTÍNEZ 1993
Héctor López Martínez. *El Protomédico limeño José Manuel Valdés*. Lima: Fondo de Publicaciones Dirección de Intereses Marítimos, 1993.
LÓPEZ, Vicente Fidel
1867a «Estudio sobre la colonización del Perú por los Pelasgos en los tiempos Prehistóricos. Demostrada por el análisis comparativo de las Lenguas y de los Mitos». En, *La Revista de Buenos Aires*, año V, tomos 13 y 14, n° 50-56.
1867b "Los funerales de Atahualpa (Pintura original de don Luis Montero)». En, *La Revista de Buenos Aires*, año V, tomo 14, n° 53 (setiembre): 160-176. Reproducido en Amigo, 2001: 69-77; Majluf, 2011: 237-242.
1868 "Sistema astronómico de los antiguos peruanos". En, *La Revista de Buenos Aires*, tomo 16, n° 63-64.
1869 "De las religiones y los mitos del Perú antiguo". En, *La Revista de Buenos Aires* año VII, tomo 19, n° 74.
1870 «Carta del doctor D. Vicente F. López al señor Lewis». En, *Revista Argentina,* tomo VIII: 171-172.
1871 *Les races aryennes du Pérou. Leur langue, leur religion, leur histoire*, Paris, Imprimerie Jouaust.
LORENTE, Sebastián
1860 *Historia antigua del Perú*. Lima: Librería de Masias
1861 *Historia de la conquista del Perú* / por Sebastián Lorente. Lima: [s.n.]. (Poissy : Imprenta Arbieu).
1866 *Historia del Perú, compendiada para el uso de los colegios y de las personas ilustradas*. Lima: Editores Aubert & Loiseau, Librerías General y Central (Imprenta y Litografía de E. Prugue).
1867 *Historia de la Conquista del Perú*. Lima: Librería de Masias.
1876 *Historia del Perú desde la proclamación de la independencia*. Lima : Imprenta Calle de Camaná.
1879 *Historia de la civilización peruana*. Lima: Imprenta Liberal.
LOVEJOY, Arthur O.
1964 *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. USA: Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts and London.
LUCENA SALMORAL, Manuel.
2002 *La esclavitud en la América española*. Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos, Unidad de Varsovia.
LUPHER, David A.
2003 *Romans in a New World: Classical Models in Sixteenth-Century Spanish America*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
MCEVOY, Carmen
1994 *Un proyecto nacional en el siglo XIX: Manuel Pardo y su visión del Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
1999 "Forjando la nación: usos y abusos del paradigma republicano". En, Carmen MCEVOY, *Forjando la nación: ensayos de historia republicana*. Lima, Sewanee: Instituto Riva Agüero, The University of the South: 189-245.
2002 "Seríamos excelentes vasalllos y nunca ciudadanos: prensa republicana y cambio social en Lima". En, *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas-Fondo Editorial PUCP: 825-862.
2007 *Homo Politicus: Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas.* Lima: ONPE e Instituto Riva Agüero, pp. 378.
2011 "No una sino muchas repúblicas: una aproximación a las bases teóricas del republicanismo peruano, 1821-1834" en *Revista de Indias* 71 (253), pp. 759-792.
2015 *La guerra maldita: Domingo Nieto y su correspondencia.* Lima: Biblioteca Nacional, 2015. 2 tomos.
2021 "Thomas Paine y el republicanismo radical" en *La República Agrietada: Ensayos para enfrentar la peste.* Lima: Planeta, pp. 155-162.
MACCHI, Fernanda
2009 Incas ilustrados: reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVII. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
MACCORMACK, Sabine
2006 *On the Wings of Time: Rome, the Incas, Spain, and Peru*. Princeton: Princeton University Press.
2007 *On the Wings of Time: Rome, the Incas, Spain, and Peru.* Princeton: Princeton University Press.
MAJLUF, Natalia
1993 "Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve", *Sequilao.* En*, Revista de Historia, Arte y Sociedad*, n° 3: 32-42, Lima.
1995 *The Creation of the Image of the Indian in 19th century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869).* Dissertation. Doctor of Philosophy. The University of Texas at Austin.
1997 "«Ce n'est pas le Pérou,» or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855", *Critical Inquiry*, 23 (4): 868-893.
1999 *Los lienzos de mestizaje del virrey Amat*. Lima: Museo de Arte de Lima.
2004 "El rostro del Inca: raza y representación en *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero". *Illapa,* Universidad Ricardo Palma, Lima, I, n. 1 (diciembre): 11-28.
2005 "De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900". En, Natalia Majluf (coord..). *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2006 "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825".
2011a "Pintura, historia y verdad. *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero". En, *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*. Natalia Majluf (ed.).Lima: Asociación Museo de Arte de Lima: 54-86.
2011b "Lima, Santiago y la posteridad" En, *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*. Natalia Majluf (ed.).Lima: Asociación Museo de Arte de Lima: 152-172.
2012 *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima.
2013 "En busca de José Gil de Castro. Rastros de una (auto) biografía". En: Natalia Majluf (ed.). José Gil de Castro. Pintor de Libertadores. Lima: 2-19, Museo de Arte de Lima.
2013 *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: Museo de Arte de Lima.
2014 *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: Museo de Arte de Lima.
2016 *La creación del costumbrismo. Las acuarelas de la donación Juan Carlos Verme*. Lima: Museo de Arte de Lima-Instituto Francés de Estudios Andinos.
2021 "Un tiempo heroico. Retratos y lugares de memoria en la Independencia". En, Scarlett O'Phelan Godoy (ed.), *Una nueva mirada a las independencias*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo Editorial PUCP: 128-129.
MAJLUF, Natalia y Marcus, BURKE (ed.)
2008 *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: Ediciones El Viso-The Hispanic Society of America.
MARKHAM, Clements
1862 *Travels in Peru and India, while Superintending the Collection of Chinchona Plants and Seeds in South America, and their Introduction Into India*. London: John Murray, Albemarle Street.
1895 *A history of Peru*. Chicago: C.H. Sergel and Company.
MALOSETTI COSTA, Laura
2013 "Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro". En, Natalia Majluf (ed.). *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*: 64-95. Lima, Museo de Arte de Lima.
MANINI, Urbano
1869 *El país del oro (descubrimiento y conquista del Perú)*. Madrid, 1869.
MANZANO MANZANO, Juan
1950-1956 *Historia de las recopilaciones de Indias. Siglo XVI y siglo XVII*. 2 vols. Ediciones Cultura Hispánica.
MARTÍNEZ, María Elena
2008 *Genealogical Fictions. Limpieza de Sangre, Religion and Gender in Colonial Mexico*, USA: Stanford University Press.
MARTÍNEZ SARALOSA, Carlos
2011 *Nuestros paisanos los indios*. Buenos Aires: Editorial Del Nuevo Extremo.
MATIENZO, Agustín
1895 *Estudio filológico de los idiomas de los antiguos Ingas*. Buenos Aires, Imprenta Europea.
MATTO DE TURNER, Clorinda.
1959 *Hima Sumac*. Lima: Teatro Universitario de San Marcos (original de 1884).
MAZZOTTI, José Antonio
2014 "El cóndor pasa… por el humo: incaísmo, ecologismo y minería". En, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 15 (80): 57-72. Lima-Boston: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - CELACP, 2do semestre.
1996 *Coros mestizos del Inca Garcilaso: Resonancias andinas.* México: Fondo de Cultura Económica.
MÉCHOULAN, Henry
1993 *Los judíos de España. Historia de una diáspora (1492-1992)*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
MELLINKOFF, Ruth.
1993 *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. USA: University of California Press, Berkeley.
MESA, José de y Teresa, GISBERT
1982 *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese 2 vols.
MILLER, Nicola
2020 *Republics of Knowledge*: *Nations of the Future in Latin America*. Princeton.
MILLONES SANTA GADEA, Luis
1992 *Actores de altura. Ensayos sobre teatro popular andino*. Lima: Horizonte.
MÍNGUEZ, Víctor
2003 "Héroes clásicos y reyes héroes en el antiguo régimen". En, Manuel Chust y Víctor Mínguez (Coord.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia: Universitat de Valencia: 51-70.
MIRO QUESADA, Aurelio
1971 *La poesía de la emancipación*. *Tomo XXIV*. Recopilación y prólogo de Aurelio Miro Quesada Sosa. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
MIRÓ QUESADA, Roberto
1983 "Los funerales de Atahualpa", *El Caballo Rojo. El Diario de Marka*, IV, n. 83, 13 de noviembre, pp. 10-11; Reproducido en Majluf, 2011: 48-52.
MONCLOA Y COVARRUBIAS, Manuel.
1905 *Diccionario del Teatro del Perú*. Lima: Lit. y Tip. de Badiola y Berrio Editores.
MONSALVE, Martín
2005 "Del sufragio a la sociedad civil. Pánicos morales, utopías liberales y las campañas electorales limeñas de 1850 a 1858. En Drinot, P y Garofalo, L. (editores) *Más allá de la dominación y la resistencia. Estudios de historia peruana, siglos XVI-XX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
MONTESINOS, Fernando
1644 *Ophir de España*. Fondo Antiguo, Manuscritos. Biblioteca Universitaria de Sevilla, España.
MONTESQUIEU, M.
2003 [1748] *Del espíritu de las leyes*. México: Porrúa.
MORENO YAÑEZ, Segundo E.
2001 "Humboldt y su comprensión de los pueblos indios andinos". En: *El regreso de Humboldt. Exposición en el Museo de la Ciudad de Quito. Junio-Agosto del 2001*. Quito: Lufthansa: 151-159.
MORNER, Magnus
1969 *La mezcla de razas en la historia de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
MORTIMER, W. Golden
1901 *Peru, History of Coca: "The Divine Plant' of the Incas, with an Introductory Account of the Incas, and of the Andean Indians of To-day*. New York: J.H. Vail.

MORTLEY, Raoul
1996 *The Idea of Universal History from Hellenistic Philosophy to Early Christian Historiography*. Lampeter: Edwin Mellen Press.
MOULD DE PEASE, Mariana
2008 *Machupicchu antes y después de Hiram Bingham: entre el saqueo de "Antigüedades" y "El estudio científico"*. Cusco, Biblioteca del Centro de Estudios Históricos Luis E. Valcarcel.
MUJICA PINILLA, Ramón (coord.)
2003 "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico". En, Ramón Mujica Pinilla (Coord.), *El barroco peruano 2*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú.
2004 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
2006 *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana. Lima*: Banco de Crédito del Perú.
2009 "España eucarística y sus reinos: el santísimo sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía". En, Juana Gutiérrez Haces (Coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex.
2016 "De alfarero civilizador a artesano insurgente: el trasfondo político de un lienzo de Francisco Laso". En, Ramón Mujica Pinilla (Comp.), *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del congreso del Perú.
2020 *Arte Imperial Inca: sus orígenes y transformaciones desde la Conquista a la Independencia.* Lima: Banco de Crédito del Perú.
2020 "El renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política". En, Ramón Mujica Pinilla (Coord.), *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones. Desde la conquista a la independencia.* Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú: 197-237.
MUJICA, Ramón; DEJO, Juan y Luis Eduardo, WUFFARDEN (cords.)
2018 *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
MULDOON, James
2000 "Medieval Canon Law and the Conquest of the Americas," *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas,* 37: 9-22.
MURATORIO, Blanca
2000 "Images of Indians in the Construction of Ecuadorian Identity at the End of the Nineteenth Century". En: *Latin American popular culture: an* introduction. Edited by William H. Beezley, Linda A. Curcio-Nagy. United States of America: SR Books: 105-122.
MURRAY, Pamela
2010 *Por Bolívar y la gloria. La asombrosa vida de Manuela Sáenz*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
NAVARRO, José María
2001 *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII: el Planctus indorum christianorum in America peruntina*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
MYRES, J. L.
1907 "A History of the Pelasgian Theory", *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 27: 170-225.
Nietzsche, Friedrich.
El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
NAVARRO VIOLA, Miguel
1866 *El despotismo del Estado de Sitio en 1866 y 1867*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.
1867 «El cuadro del asesinato de Atahualpa y el estado de sitio», en *La Revista de Buenos Aires*, año V, tomo 14, n° 55 (noviembre). Reproducido en Majluf, 2011: 243-250
NÚÑEZ, Estuardo (comp.)
1971 *Relaciones de viajeros*, vol. 2. Colección Documental de la Independencia del Perú. Lima: Comisión del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, tomo XXVII.
NÚÑEZ URETA, Teodoro
1975 *Pintura peruana contemporánea* (Primera parte). Lima: Banco de Crédito del Perú.
ODRIOZOLA, Manuel de
1874 *Documentos históricos del Perú*, tomo VI. Lima: Imprenta del Estado.
O'GORMAN, Edmundo
1958 *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México.
OLAVARRIETA, Juan Antonio
1791 *Prospecto del nuevo papel periódico intitulado Semanario Crítico, que se dará a luz todos los domingos del mes*. Lima: Imprenta Real de los Niños Expósitos.
OLMEDO, José Joaquín de
1825 "La victoria de Junín. Canto a Bolívar". En, *Obras poéticas de D. José Joaquín Olmedo*. Valparaíso: Imprenta Europea.
ORIHUELA, José Calixto de (Fr.)
1825 *Carta Pastoral que sobre el nuevo estado del Perú, y sentimientos que en cuanto a él se deben tener. Dirige a los dos cleros, y demás fieles de la Santa Iglesia del Cuzco, así como a todos los individuos de esta América, a quienes estas letras llegaren en la parte que les toque, el ilustradísimo y reverendísimo señor D. D. Fr. José Calixto de Orihuela...*, Cuzco: Imprenta del Gobierno.
OSSIO, Juan
2020 *La monarquía divina de los Incas*. Lima: Universidad Nacional Agraria de La Molina.
OVIEDO, José Miguel
Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 1. *De los orígenes a la emancipación*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
PALMA, Ricardo
1863 *Anales de la Inquisición en Lima (estudio histórico.* Lima: Tipografía de Aurelio Alfaro.
1906 *Mis últimas Tradiciones Peruanas y Cachivachería*. Barcelona-Buenos Aires: Casa Editorial Maucci.
PALMA, Angélica
1958 *Ricardo Palma, el tradicionista. Pancho Fierro, acuarelista limeño*. Lima y Buenos Aires: Central Peruana de Publicaciones-Editorial Códex.
PARADA, Vicente y PINZÓN
1808 *Cuenta y razón de la entrada, destino y existencia de las limosnas recogidas y ofrecidas a María Santísima baxo la advocación de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, que actualmente se venera en la iglesia de Santa María Madalena recoleta de religiosos dominicos de esta ciudad de Lima*. Lima: En la Imprenta de la Real Casa de Niños Expósitos.
PARAVERY, Charles Hippolyte
1844 *L'Amérique, sous le nom de pays de Fou-Sang, est-elle citée, dès le 5e siècle de notre ère, dans les grandes annales de la Chine, et dès lors, les Samanéens de l'Asie centrale et de Caboul y ont-ils porté le bouddhisme... discussion ou dissertation abrégée où l'affirmative est prouvée*. Paris: Treuttel et Wurtz.
PARRA, Jacinto de
1670 *Rosa laureada entre los santos. Epitalamios sacros de la corte, aclamaciones de España, aplausos de Roma, congratulaciones festivas del clero y religiones al feliz desposorio que celebro en la gloria con Christo la Beata Virgen Rosa de Santa María de la Tercera Orden de Predicadores, Patrona del Perú*. Madrid: Domingo García Morrás, Impresor del Estado Eclesiástico.
PATRÓN, Pablo
1900 *Origen del quechua y del aymará*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
PAZ SOLDÀN Mariano Felipe
1865 Atlas geográfico del Perú. París, Librería De Fermín Didot Hermanos, Hijos y Cía.
PERALTA BARNUEVO, Pedro
1723 *Jubileos de Lima y fiestas reales: que hizo esta muy noble y leal ciudad, capital y emporio de la América Austral, en celebración de los augustos casamientos del Serenissimo señor don Luis Fernando, Príncipe de Las Asturias*. Lima: Imprenta de la Calle de Palacio.
1732 *Lima fundada o conquista del Perú. Poema heroico en que se decanta toda la historia del descubrimiento y sujeción de sus provincias*. Lima: Imprenta de Francisco Sobrino y Bados.
PÉREZ, Tania y Omar Gonzalo, ESQUIVEL
2020 "Retrato alegórico y entrada triunfal de Simón Bolívar a Lima". En, Omar Esquivel Ortiz (ed.). *Marcelo Cabello (1773-1842). Maestro grabador limeño:* 320-327. Lima: Seminario de Historia Rural Andina-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
PIMENTEL, Juan
2003 *Testigos de mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid: Marcial Pons.
2015 "The Indians of Europe: The Role of Spain's Enlightenment in the Making of a Global Science". En, Jesús Astigarraga (ed.), *The Spanish Enlightenment Revisited*. Oxford: Voltaire Foundation.
PINO, Fermín del
2014 "Naturaleza y hombre americano, en la concepción ilustrada del Quadro del Perú". En, Fermín del Pino (coord.), *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*, Lima: Universidad Nacional Agraria de La Molina.
PIZARRO, Pedro
1944 [1571] *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú y del gobierno y orden que los naturales tenían, y tesoros en ella se hallaron, y de las demás cosas que en él han subcedido hasta el día de la fecha*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
PLINIO SEGUNDO, Cayo (Plinio El Joven)
2005 *Cartas*. Madrid: Editorial Gredos S.A.
POOLE, Stafford
2004 *Juan de Ovando*: *Governing the Spanish Empire in the Reign* of *Philip II*. Norman: University of Oklahoma Press.
Portocarrero, Gonzalo
2007 *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
PORTAL, Ismael
1919 *Cosas limeñas, historia y costumbres*. Lima: Emp. Tip. Unión.
1932 *Del pasado limeño*. Lima: Imprenta Gil.
PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1957 "De la formación estética de Pancho Fierro". En, *La Prensa*, Lima, 8 de diciembre de 1957: 12.
1962 *Los cronistas del Perú, 1528-1650*. Lima: Sanmartí Impresores.
1970 *Un viajero y precursor romántico cuzqueño. Don José Manuel Valdéz y Palacios*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.
POOLE, Deborah
1997 Vision, Race, and Modernity: *A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
PRADO, Aurelio
1870 "Primeros pobladores de América. Discurso de apertura de las sesiones del liceo histórico en 1866", en *Revista Argentina*, tomo VI: 129-135.
PREMO, Bianca
2005 *Children of the Father King. Youth, Authority and Legal Minority in Colonial Lima*. USA: The University of North Carolina Press.
PRESCOTT, William
1847 *Historia de la Conquista de Perú*. Madrid: Ramón Rodríguez de la Rivera.
1874 *History of the Conquest of Peru*. Filadelfia: J.B. Lippincott Co.
PRIETO, Juan Sixto
1953 "El Perú en la música escénica". En, *Fénix*, 9: 278-351.
QUESADA, Vicente
1867 «Luis Montero. Pintor peruano, de la Academia de Florencia», en La Revista de Buenos Aires, año V, n° 54 (octubre 1867): 310-339
QUIJADA, Mónica
1996 "Los 'Incas arios': Historia, lengua y raza en la construcción nacional hispanoamericana del siglo XIX". En, *Revista Histórica*, vol. XX, núm. 2: 243-269.
QUIJANO, Aníbal
2000 «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». En, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso: 201-246.

QUIÑONES TINOCO Leticia
2007 *El Perú en la vitrina. El progreso material a través de las exposiciones (1851-1893)*. Lima, Universidad nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar
1999 "La instrucción cristiana de los conversos en la Castilla del siglo XV". En, *La España Medieval*, núm. 22: 369-393.
RADIGUET, Max
1971 *Lima y la sociedad peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
RAIMONDI Antonio
2012 *El Perú. Tomo I. Estudios preliminares*. Estudio introductivo: Ricardo La Torre Silva. Lima, Fondo editorial Universidad Tecnológica del Perú.
RAMOS SOSA, Rafael
2014 "El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés", *Migraciones y rutas del barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural.
RANKING, John
1827 *Historical Researches on the Conquest of Peru, Mexico, Bogota, Natchez, and Talomeco, in the Thirteenth Century by The Moguls, Accompanied with Elephants, and the Local Agreement of History and Tradition, with the Remains of Elephants and Mastodonts, Found in the New World*. Londres: Longman.
RAYNAL, Guillaume Thomas
1780 *Histoire Philosophique et Politique des Ettablisements et du Commerce des Europeenes dans les deux Indes*. Ginebra: Jean Leonard Pellet, 1780 (10 volúmenes).
1783 *Histoire philosophique et politique des établissemens et du commerce des Européens dans les deux Indes*. En, *Lettres d›une Péruvienne, augmentées et suivies de celles d›Aza*. Ginebra: Ville & de l'Académie.
RÉNIQUE José Luis
1980 «El Centro Científico del Cusco», *Historica*, Vol. IV, n°I, Julio de 1980, pp.41-52.
RICKETTS, Mónica
2017 *Who Should Rule?: Men of Arms, the Republic of Letters, and the Fall of Spanish Empire*. Oxford: Oxford University Press.
RIVA AGÜERO, José de la
1960 *Afirmación del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
RIVA-AGÜERO, José de la y SÁNCHEZ BOQUETE
2021 *Memorias de Pruvonena. Memorias y documentos para la historia de la independencia del Perú y causas del mal éxito que ha tenido esta* (selección). Estudio preliminar de Elizabeth Hernández García. Lima: Ministerio de Cultura.
[RIVA-AGÜERO Y SÁNCHEZ BOQUETE]
1858 *Memorias y documentos para la historia de la Independencia del Perú y causas del mal éxito que ha tenido esta. Obra póstuma de P. Pruvonena*. París: Librería de Garnier Hermanos.
RIVERO, Mariano Eduardo y Juan Diego, TSCHUDI
1851 *Antigüedades peruanas*. Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.
RIVIALE Pascal
2020 «Eugène de Sartiges au Pérou (1833-1835), un explorateur si dilettante?», *Histoire(s) de l'Amérique latine*, vol.14.
RIVIALE Pascal
2017 «Un ideal identitario y modernizador fracasado. Las vicisitudes de los primeros museos nacionales peruanos en el siglo XIX», *Histoire(s) de l'Amérique latine*, vol.12.
RIVIALE Pascal
2013 «De l'exploration de la vallée de l'Urubamba à la « découverte» du Machu Picchu au XIXᵉ siècle : une histoire d'enjeux divergents », *Histoire(s) de l'Amérique latine*, vol.9.
RIVIALE Pascal
1998 «L'archéologie péruvienne et ses modèles au XIXe siècle» in A. Lempérière, G. Lomné, F. Martinez, D. Rolland: *L'Amérique latine et les modèles européens. Emprunts, adaptations, refus (XIXe-XXe siècle)*. Paris, .L'Harmattan/Maison des Pays Ibériques : 275-308.
RIVIALE Pascal
1997 «Manuel González de la Rosa, sacerdote, historiador y arqueólogo», *Historica*, XXI (2) : 271-292.
RIVERO Mariano Eduaro y Juan Diego TSCHUDI
1851 *Antigüedades Peruanas*. Vienna, Imprenta de la Corte.
ROCA, José Antonio (Pbro.)
1863 *Sermón predicado en la Iglesia Catedral de Lima, el día 28 de julio de 1863. 42º Aniversario de la Independencia del Perú, por el presbítero Don José Antonio Roca, del Seminario de Santo Toribio*. Lima: Huerta y Cª Impresores-Editores.
ROCA REY, Bernardo
«La muerte de Atahualpa», en *Teatro peruano contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1963.
RODRÍGUEZ SAAVEDRA, Carlos
1987 "Pancho Fierro, liberal". En, *Palabras*. Lima: Editorial Apoyo.
ROJAS, Ricardo
1951 [1922] *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas.* Buenos Aires: Losada, 1951. (Primera edición: Suplemento cultural de *La Nación, Buenos Aires,* 1922).
ROJAS, Rolando
La república imaginada: representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017.
ROJO, María Rosa
2009 "Entrevista de Alberdi y San Martín, París, 14 de septiembre de 1843". En, *El pensamiento de Juan Bautista Alberti*. Buenos Aires: Claves del Bicentenario.
ROMERO DE TEJADA, Pilar
2004 *Frutas y castas ilustradas*. Catálogo del Museo Nacional de Antropología. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
ROSTWOROWSKI, María.
Doña Francisca Pizarro: una ilustre mestiza, 1534-1598. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018.
RUIZ DE MONTOYA, Antonio
1991 [1650?] *Sílex del divino amor*. Introducción, transcripción y notas de José Luis Rouillon Arróspide. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
SABATO, Hilda
2021 Repúblicas del Nuevo Mundo: El experimento político latinoamericano del siglo XIX. Madrid: Taurus, 296 pp.
SABENA, María Julia
2014 "Con voz heroica y épicos alientos": sobre el género y las filiaciones del *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (1641) de Fernando de Valverde», *Zama*, 6: 115-127.
SABOGAL, José
1943 "Los mates burilados y las estampas del pintor criollo Pancho Fierro", *Historia*.
1945 a *Pancho Fierro, estampas del pintor peruano*. Buenos Aires: Nova.
1945 b "La obra del pintor criollo Pancho Fierro". En, *La Prensa*, Lima, 21 de octubre de 1945.
SAHUARAURA INCA, Justo
1850 Recuerdos de la monarquía peruana, ó, Bosquejo de la historia de los incas. París: Librería de Rosa, Bouret y Cía.
SAID, Edward
Orientalismos. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
SALAVERRY, Carlos Augusto
1860 *Atahuallpa o la conquista del Perú. Drama en cuatro actos y en verso*. Callao: Imprenta del Callao.
1862 —*El pueblo y el tirano*. Sin datos editoriales.
SÁNCHEZ CARRIÓN, José F.
1971 [1822] "Carta remitida por el Solitario de Sayán", jueves 15 de agosto de 1822. En, *La Abeja Republicana*. Edición facsimilar. Prólogo y notas de Alberto Tauro. Lima: Ediciones Copé.
SÁNCHEZ PIÉROLA, Roberto
2018 "Dos momentos fundacionales". En, *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 6., *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo*). Directores generales: Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, coordinadores: Juan E. de Castro y Leticia Robles Moreno. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú: 269-296. Digital.
SANTACILIA, Jorge Juan y Antonio, ULLOA
1748 *Relacion historica del viage a la America Meridional hecho de orden de S. Mag. para medir algunos grados de meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la tierra, con otras observaciones astronomicas y phisicas*. Madrid: Imprenta de Antonio Marín.
1991 *Noticias secretas de América*. Edición de Luis J. Ramos Gómez. Madrid: Serie Historia, núm. 16.
SARMIENTO, Martín
2002 *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Sociedad Estatal.
SCHAVELZON, Daniel
2004 "La Conexión Sud-Americana. Gastón Maspero, la egiptología y la arqueología americanista en Montevideo (Uruguay) en 1868". En, *Bulletin of the History of Archaeology* 14: 1. 15-24.
SCHMIDT, James
2014 "'This New Conquering Empire of Light and Reason': Edmund Burke, James Gillray, and the Dangers of Enlightenment". En, *Diametros*, núm. 40: 126-148.
2003 "Inventing the Enlightenment: Anti-Jacobins, British Hegelians, and the Oxford English Dictionary". En, *Journal of the History of Ideas*, núm. 64: 421-443.
SCHÜTZ, Damian de y Juan, MOLLER
1853 *Guía de domicilio de Lima y del Callao para el año 1853.* Lima: Imp. De Eusebio Aranda.
Segura, Manuel Ascencio
2005 *Obras completas*. Tomo I. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
SHAPIRO, Barbara
1999 *A Culture of Fact: England, 1550-1720*. Cornell University Press.
SILVA, Mariana y Claudia, TANGOA
2017 *Bicentenaria*. Lima: Texto inédito cedido por las autoras. Vídeo de la primera puesta en escena disponible en: <https://www.facebook.com/saladeparto/videos/1566991480025517/>, recuperado el 29/12/18.
SILVA SANTISTEBAN, José
1856 Curso de Derecho Constitucional, Lima, p. 125.
SOLORZANO Y PEREYRA, Juan de
1930 [1647] *Política indiana*. Corregida e ilustrada con notas por Francisco Ramiro de Valenzuela. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
Sotomayor, Carmela
1990 *Panorama y tendencias del teatro peruano*. Lima: Concytec.
SPALLETTI, Ettore
1989 *Gli anni del caffé Michelangelo (1848-1861)*. Roma y Milán: De Luca Edizioni d'Arte y Leonardo Editore.
STASTNY, Francisco
1981 *Las artes populares del Perú*. Lima: Edubanco, 1981.
1993 "El arte de la nobleza inca y la identidad andina". En, Henrique Urbano (comp.) *Mitos y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".
2007 "Pancho Fierro y la pintura bambocciatta". En, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores:* 19-47. Lima: Edilibros.
TAMAYO HERRERA, Augusto y Eduardo Zegarra Balcázar
2008 *Las elites cuzqueñas.* Cuzco: Dirección Regional de Cultura del Cuzco, 2008.
TANNER, Marie
1993 *The Last Descendant of Aeneas. The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. Yale: University Press, New Haven & London.
TANTALEÁN Henry
2016 "Fundaciones y mudanzas del Museo Nacional del Perú", *Fragmentos del pasado. Revista de arqueología*, n°1: 9-41.
TELLO, Julio C. y Toribio, MEJÍA XESSPE
1967 *Historia de los museos nacionales del Perú (1822-1946). Arqueológicas*, vol.10. Lima, Museo Nacional de Antropología y Arqueología e instituto y Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Marcos.
THURNER, Mark
2011 *History's Peru: The Poetics of Colonial and Postcolonial Historiography*. Gainesville: University Press of Florida.
2012 *El nombre del abismo: Meditaciones sobre la historia de la historia*. Lima: Institutos de Estudios Peruanos

TORRICO, Federico
1869 “El arte y los pintores peruanos en la primera exposición nacional”. En, *El Nacional*, Lima, 2 de agosto de 1869: 2-3.
TRAZEGNIES, Fernando de
1981 *Ciriaco de Urtecho, litigante por amor*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
UGARTE CHAMORRO, Guillermo.
1974a. y 1974b. *Colección Documental de la Independencia. Tomo XXV. El teatro en la independencia (piezas teatrales)* (vol. 1 y vol. 2). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
UGARTE, Joaquín H. y UGARTE
1955 *Exposición de la Iconografía Peruana del Libertador Bolívar*. Lima: Sociedad Bolivariana de Lima.
ULLOA, Antonio de.
1792 *Noticias americanas: entretenimientos físico-históricos sobre la América meridional, y la septentrional oriental: comparacion general de los territorios, climas y producciones en las tres especies vegetal, animal y mineral, con una relacion particular de los indios de aquellos paises, sus costumbres y usos, de las petrificaciones de cuerpos marinos, y de las antiguedades: con un discurso sobre el idioma, y conjeturas sobre el modo con que pasaron los primeros pobladores*. Madrid: Imprenta Real.
UNANUE, José Hipólito
1806 *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*. Lima: Imprenta Real de los Huérfanos.
1815 *Observaciones sobre el clima de Lima, y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*. Madrid: Imprenta de Sancha.
1914 *Obras científicas y literarias*. Barcelona, tipografía de Serra Hnos y Russell. 3 tomos.
URIBE WHITE, Enrique
1967 *Iconografía del libertador*. Caracas: Ediciones Lerner.
URIEL GARCÍA, J.
1916 “El arte en el Cuzco”. *El Sol*. Cuzco: 1 de enero de 1916.
URTEAGA Horacio H.
1914 *El Perú. Bocetos históricos. Estudios arqueológicos, tradicionales e histórico-críticos*. Lima, Casa editora E. Rosay.
VARGAS UGARTE, Rubén
1974 *De nuestro antiguo teatro (colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Lima: Editor Carlos Milla Batres.
VALCÁRCEL, Carlos Daniel
1974 *Obra educativa de Bolívar y su recibimiento en San Marcos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1975 *Túpac Amaru: Drama histórico*. Lima: Comisión Universitaria del Bicentenario de Túpac Amaru, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Sociedad Agrícola de Interés Social, (original de 1966).
VALCÁRCEL, Luis E.
1922 “Glosario”. En: Valcárcel 1925. pp. 67-111. Rep. en: Rénique 2013: 184-196.
[1913] 1925 *¡A ti, Kosko!* Rep. en: Valcárcel 1925.
1924 - 1925 *Inkánida. Publicaciones nacionalistas. La Misión Peruana de Arte Inkaico en Bolivia, República Argentina i el Uruguai (Octubre 1923 – Enero 1924).* Tomo IICuzco: Librería y Tipografía “Cuzco”, 1924 (Vol I) – 1925 (Vol. II).
1925 *De la vida inkaica, algunas captaciones del espíritu que la animó*. Lima: Editorial Garcilaso.
1927 *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Amauta, 1927.
1934 “Sajsawaman redescubierto”. En: *Revista del Museo Nacional,* tomo II. Lima: 1934. pp. 1-13. Rep. en: Rénique 2013:
1981 *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 1981.
VALDELOMAR, Abraham
1918 “Acción de gracias a los paisajes peruanos”. *Sudamérica,* nº 51. Lima: 7 de diciembre de 1918. Rep. en: Valdelomar 2001: 407-408.
VALDËS, José Manuel
1840 *Vida admirable del bienaventurado Fr. Martín de Porras, natural de Lima y domado profeso en el convento del Rosario del Orden de Predicadores*. Lima.
VALDEZ Y PALACIOS, José Manuel
1844 *Viagem da cidade do Cuzco a de Belem do Grão Pará pelos ríos Vilcamayu, Ucayaly e Amazonas, precedido de hum bosquejo sobre o estado politico, moral e litterario do Perú em suas tres grandes épocas*. Río de Janeiro: Typographia Austral, Beco de Bragança, 15.
VALLE Arnaldo del
1942 *Guía analitica del Boletín de la Sociedad* Geográfica de Lima. Tomos I al LVIII. Años de 1891 a 1941. Lima, Sociedad Geográfica de Lima.
VARALLANOS, Jose
1988 *El cóndor pasa: vida y obra de Daniel Alomía Robles.* Lima; Talleres Gráficos Villanueva, 1988.
VARGAS LLOSA, Mario
1969 *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix-Barral.
VELÁSQUEZ SILVA, David
2010 “Mutaciones del concepto “Patria”. Perú, 1730-1866”. Tesis para optar el título de Licenciado en Historia. Asesor: Cristóbal Aljovín de Losada. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales.
VIDAURRE, Manuel Lorenzo de
1823 *Plan del Perú, defectos del gobierno español antiguo, necesarias reformas.* Filadelfia: Juan Francisco Hurtel.
1971 *“Plan del Perú” y otros ensayos.* Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo I: Los ideólogos, vol. 5. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
VIESCA TREVIÑO, Carlos
1971 “Plan del Perú y otros escritos”. En, *Colección Documental de la Independencia del Perú*, tomo I, vol. 5. Lima: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1973 “Cartas Americanas”. En, *Colección Documental de la Independencia del Perú*, tomo I, vol. 6. Lima: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1987 “Hechizos y hierbas mágicas en la obra de Juan de Cárdenas”. En, *Estudios de Historia Novo Hispana,* 9: 37-50.
VILLACORTA OSTOLAZA Luis Felipe (de.)
2012 Terra Nostra.Antonio Raimondi y la cartografía del rumbo de la república. Lima, Asociación Educacional Antonio Raimondi.
VILLANUEVA, Horacio
1971 “Simón Bolívar en el Cuzco”. En, Biblioteca Venezolana de Historia. Caracas: Archivo General de la Nación de Venezuela.
VILLARÁN, Acisclo
1878 “Don Francisco Fierro, artista del Perú a la aguada”. *La Broma*, Año I, n° 13, Lima, 12 de enero de 1878: 101; n° 15, Lima, 27 de enero de 1878: 117.
VINKE, Ramón, Pbro.
2015 *La devoción a la virgen de los próceres de la independencia: Belgrano, San Martín, O’Higgins, Ribas, Bolívar, Sucre y otros*. Caracas: Altolitho, C.A.
Walker, Charles
2013 *De Túpac Amaru a Gamarra: Cuzco y la formación del Perú republicano 1780-1840*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
2015 *La rebelión de Túpac Amaru*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
WEY GÓMEZ, Nicolás
2015 *The Tropics of Empire: Why Columbus Sailed South to the Indies* (Cambridge: MIT Press 2008); Richard J. Oosterhoff, “A book, a pen, and the Sphere: Reading Sacrobosco in the Renaissance.”. In, M. Feingold (ed.), *History of Universities*, vol. 28/2 (Oxford University Press,): 1-54.
WIENER, Charles
1880 Pérou et Bolivie. Paris, Hachette.
WIESSE, Carlos
1913 *Las civilizaciones primitivas del Perú (apuntes para un curso universitario).* Lima, Libreria y casa editora Galland, E. Rosay.
WIESSE, Ricardo
2010 “Juan Manuel Figueroa Aznar y su tiempo”. En: AA.VV. *Juan Manuel Figueroa Aznar, fotografías*. Lima: Ediciones Roka.
WRIGHT, Marie Robinson
1908 *The Old and the New Peru: A Story of the Ancient Inheritance and the Modern Growth and Enterprise of a Great Nation.* Philadelphia: George Barrie & Sons.
WUFFARDEN, Luis Eduardo
2006 “Avatares del ‘bello ideal’: Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”. En, Ramón Mujica Pinilla (coord..). *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana:* 113-159. Lima: Banco de Crédito del Perú..
2011 “El patrimonio artístico del Palacio Legislativo”. En, Juan Günther… [et al.] *El Palacio Legislativo. Arquitectura, arte e historia*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú: 113-200.
2011 “From Apprentices to ‘Famous brushes’: Native Artists in Colonial Peru”. En, Ilona Katzew (ed.). *Contested Visions in the Spanish Colonial World.* Los Angeles: LACMA.
2018 “La pintura y los programas iconográficos”. En, Ramón Mujica Pinilla, Luis Eduardo Wuffarden y Juan Dejo Bendezú. *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo:* 204-267. Lima: Banco de Crédito del Perú.
WUFFARDEN, Luis Eduardo; EISNER, Federico y Fernando, MARTE
2012 “Gil de Castro frente a sus contemporáneos”. En, Natalia Majluf (ed.). *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro:* 17-41. Lima: Museo de Arte de Lima.
WULF, Andrea
2017 *La invención de la Naturaleza. El Nuevo Mundo de Alexander von Humboldt*. Barcelona: Taurus.
ZAMORA, Margarita
1988 *Language, Authority, and Indigenous History in the Comentarios Reales de los Incas*. Cambridge: Cambridge University Press.
ZANUTELLI ROSAS, Manuel
1996 *Concordia Universal. Cien años de historia de una logia 1849-1949*. Callao: Concordia Universal Ediciones.
ZUM FELDE, Alberto
1917 *El Huanakauri*. Montevideo: Maximino García Editor, 1917.
ARCHIVOS CONSULTADOS
Archivo Histórico Municipal de Lima (AHML)
1864 *Diario El Peruano*, tomo 47, año 23, núm. 32. Lima, 14 de noviembre de 1864.
Biblioteca Nacional del Perú (Bnp)
Fondo: Hemeroteca.
1831 *Diario El Conciliador*, núm 9. Lima, 6 de abril de 1831.
1855 *El Sol de los Incas. Periódico Liberal* (Cajamarca).
1855 *El Correo Mercantil* (Tacna).
1919 *Diario La Prensa* (Lima).
Fondo Antiguo:
1864 *Exposición de los actos agresivos contra el Perú, ejecutados por el almirante de la Escuadra Española D. Luis H. Pinzón*. Lima: Imprenta de “El Mercurio”.
Biblioteca Estatal de Baviera (BSB)
Digitale Bibliothek
1868 – 1872 *Revue générale de l’architecture et des travaux publics journal des architectes, des ingénieurs, des archéologues, des entrepreneurs, des industriels du bâtiment, etc.; histoire, théorie, practique, mélanges*. Paris.
University of Virginia Libraries (USA)
1825 *Gaceta del gobierno de Lima*, núm. 35, tomo 3, del domingo 30 de octubre de 1825. Lima: Imprenta del Estado por J. Gonzales.
Biblioteca Nacional de España (BnE)
Sala Cervantes – Sede de Recoletos
DIARIO DE LAS DISCUSIONES Y ACTAS DEL CONGRESO CONSTITUYENTE DEL PERÚ
1822 *Diario de las discusiones y actas del Congreso Constituyente del Perú*. Tomo I. Lima: Imprentas de D. Manuel del Río y Compañía.
Biblioteca Nacional del Perú (Bnp)
Fondo: Hemeroteca.
1829 *El Sol del Cuzco* (Cuzco).
1831 *Diario El Conciliador*.
1855 *El Sol de los Incas. Periódico Liberal* (Cajamarca).
1855 *El Correo Mercantil* (Tacna).
1919 *Diario La Prensa* (Lima).
Instituto Riva Agüero – Lima (IRA)
Fondo: Hemeroteca.
1829 *El Sol del Cuzco* (Cuzco).
1847 *El Demócrata Americano. Periódico político, literario y mercantil* (Cuzco).
1850 *La Alforja: periódico eventual* (Huamanga).
1858 El Constitucional (Lima).






SI
MON
BO
LI
BAR

Registro de autores

Roberto Amigo

Historiador del arte y profesor, ejerce la docencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional General Sarmiento. Fue director académico de la catalogación razonada y luego curador en jefe del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (2009-2015). Asimismo, ha sido investigador del proyecto *José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del Antiguo Régimen a las repúblicas sudamericanas* (MALI). Actualmente coordina el proyecto regional *Monvoisin en América. Catalogación razonada de Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos* del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan y el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Entre sus últimas curadurías realizadas en el museo sanjuanino se cuentan *El cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del Bicentenario* (2017), *Clara Carrié. Los designios del grabado* (2018) y *20.52. El terremoto de San Juan, 1944* (2019). Ha publicado más de un centenar de ensayos sobre arte sudamericano de los siglos XIX y XX, en particular sobre las relaciones entre arte y política. Su último libro de poesía se titula *Hasta que el agua se alce* (2020).

Gustavo Buntinx

Gustavo Buntinx es escritor, curador e historiador del arte. Se recibió *magna cum laude* de la Universidad de Harvard (1978) y ejerció la docencia en diversos posgrados latinoamericanos (UNMSM, UBA, USP, UNAM). En Lima ha dirigido el Museo de Arte Italiano, el Museo de Arte de San Marcos y el Centro Cultural de San Marcos. Fue Curador General de la I Bienal de Fotografía de Lima (2011) y tuvo a su cargo la curaduría de envíos peruanos a las bienales de São Paulo, Mercosur, Valencia y Venecia, además de la Trienal de Chile. Ha escrito más de veinte libros y centenares de ensayos y artículos. Entre sus publicaciones se encuentran *El "Indio alfarero" como construcción ideológica: variaciones sobre un tema de Francisco Laso* (1994), *"Las excelencias de la raza": inscripciones indigenistas de Mario Urteaga* (2003), *Los atavíos de lo andino: el travestismo cultural en el indigenismo peruano* (2011), *Wanderlust: arraigo y errancia en la fotografía de Carlos Dreyer (1895-1975)* (2016); *Atavíos: el travestismo cultural en la fotografía de Reynaldo Luza* (2018). Tiene en preparación un amplio estudio sobre Juan Manuel Figueroa Aznar y las transformaciones culturales en el Cuzco de principios del siglo XX.

Jorge Cañizares Esguerra

Jorge Cañizares Esguerra es catedrático de historia en la Universidad de Texas en Austin, donde ocupa el "Alice Drysdale Sheffield Professorhip of History". Asimismo, ha sido designado Profesor Distinguido de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) en Quito. Se ha desempeñado como profesor invitado en media docena de países y ha sido galardonado con varias becas y distinciones. En 2018 recibió el Premio de Mentoría Nancy Lyman Roelker de la Asociación Histórica Estadounidense En su producción destacan sus aportes a la historia atlántica, la historia de la ciencia en el Imperio español moderno temprano y las ideologías colonizadoras de los imperios ibérico y británico.

Entre sus libros más notables figuran *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World* (2002; traducido al castellano y portugués), *Nature, Empire, and Nation: Explorations of the History of Science in the Iberian World* (2006), *Puritan Conquistadors: Iberianizing the Atlantic, 1550-1700* (2006; traducido al español) y *Entangled Empires: The Anglo-Iberian Atlantic 1500-1824* (2017).

Carmen Mc Evoy

Especialista en historia política, de las ideas y de la guerra, es profesora de Historia de Latinoamérica en The University of the South-Sewanee. Ha sido distinguida con la beca John Simon Guggenheim, la Medalla de Oro de la ciudad de Lima y la Medalla del Centenario de la Municipalidad de La Punta. Entre sus publicaciones destacan *Un proyecto nacional en el siglo XIX: Manuel Pardo y su visión del Perú* (1991), *La utopía republicana: realidades e ideales en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)* (1997), *Forjando la nación: ensayos de historia republicana* (1999), *Homo politicus: Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas, 1871-1878* (2007), *Armas de persuasión masiva: retórica y ritual en la Guerra del Pacífico* (2010), *Guerreros civilizadores. Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico* (2012) y *La república agrietada* (2021).

Mc Evoy ha sido la primera embajadora del Perú en Irlanda, es columnista del diario *El Comercio* y actualmente trabaja en un libro sobre los orígenes de la República y en una biografía de Yma Sumac y Moisés Vivanco.

Gustavo Montoya

Historiador graduado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde se dedica a la investigación y ejerce la docencia. Ha sido profesor de la Facultad de Educación, así como director del Archivo Histórico de dicha casa de estudios. Es autor de varios libros y trabajos académicos, los cuales han sido difundidos por revistas especializadas del Perú y el extranjero. Su interés principal como investigador se ha concentrado en el periodo de la independencia y el proceso que condujo a la fundación de la república.

En el volumen *La independencia del Perú y el fantasma de la revolución* (2002) formuló un planteamiento que se apartaba de las modas historiográficas en boga y retomó, desde una nueva perspectiva, un tema que había abordado el historiador Pierre Chaunu en los años sesenta: cómo explicar la proliferación de investigaciones sobre un asunto que la propia historiografía consideraba como algo desprovisto de significación. Otras de sus publicaciones son: *La independencia controlada. Guerra, gobierno y revolución en los Andes* (2019), *La independencia en Tarma, 1820. Primer gobierno patriota* (2020) y *Petronila Abeleyra Sotelo. Patriota tarmeña, fundadora de la República* (2021).

Ramón Mujica Pinilla

Graduado en Antropología Histórica en el New College (Sarasota, Florida), realizó sus estudios de maestría y doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro de número de la Academia Nacional de Historia y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). Asimismo, es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y en el año 2019 fue elegido como miembro del Consejo Asesor del equipo editorial del Archivo Español de Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Ha sido director de la Biblioteca Nacional del Perú entre 2010 y 2016. En el periodo 2014-2017 se desempeñó como "patrono" del Instituto Cervantes de Madrid. En 2016 la Fundación M. J. Bustamante de la Fuente lo distinguió como "historiador del año" por su libro *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica* (Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú, 2016).

Se ha especializado en iconografía virreinal y los procesos artísticos del sincretismo religioso del sur andino. Autor de varios libros, ha sido el coordinador de diversos títulos de la colección Arte y Tesoros del Perú del BCP, entre estos los dos últimos volúmenes (2020 y 2021), con los cuales se conmemora el bicentenario de la independencia del Perú.

Anthony Pagden

Profesor Distinguido de Ciencias Políticas e Historia en la Universidad de California en Los Ángeles, realizó sus estudios de maestría y doctorado en la Universidad de Oxford. Ha sido University Reader de Historia Intelectual en la Universidad de Cambridge y miembro del King's College. Asimismo, ha ocupado la cátedra Harry C. Black en la Universidad Johns Hopkins. También ha ejercido como profesor visitante en el Institute for Advanced Study (Princeton), el Instituto Universitario Europeo, la Universidad de Santiago de Compostela, la Universidad de Aarhus (Dinamarca), la Universidad de Harvard, la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid), la Universidad de Michigan y la École des hautes études en sciences sociales (París).

Su libro *The Fall of Natural Man: the American Indian and the origins of comparative anthropology* (1983) mereció el premio Eugene Bolton. Ha sido traducido al español, al igual que varias otras de sus obras, como *Spanish Imperialism and the Political Imagination* (1990), *Lords of All the World: Ideologies of Empire in Spain, Britain and France, c. 1500-c. 1800* (1995) y *The Enlightenment - and why it still matters* (2013). Sus últimas entregas son *The Burdens of Empire: 1539 to the Present* (2015) y *The Pursuit of Europe: A History* (2021).

Pascal Riviale

Pascal Riviale es doctor en historia por la Universidad de París-Denis Diderot. Trabaja en los Archivos nacionales de Francia donde se encarga de los archivos relacionados con la arquitectura pública y el patrimonio cultural francés (museos, monumentos históricos, arqueología, etnología). Ha sido profesor en la Escuela del Louvre. Es investigador asociado del centro EREA del Laboratorio de Etnología y Sociología Comparada (CNRS-Universidad de París Nanterre) y miembro asociado del Instituto Francés de

Estudios Andinos. En sus estudios ha profundizado en la historia de las relaciones entre Francia y el Perú (la presencia francesa en el Perú, las exploraciones científicas, las influencias mutuas en el campo de las artes, las ciencias y las técnicas).

Entre sus libros sobresalen sus ediciones de *Voyage au Pérou et en Bolivie (1875-1877)* de Charles Wiener, que apareció en 2010, y *Théodore Ber. Una vida en los Andes. Diario (1864-1896)*, en colaboración con Christophe Galinon, publicado en 2013 y traducido al español en 2021. También es autor de *Un siècle d'archéologie française au Pérou (1821-1914)* (1996), *Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo (1821-1914)* (2000), *Una historia de la presencia francesa en el Perú, de las Luces a los años locos* (2008) y *Entre textos e imágenes. La representación antropológica del indio americano* (2009).

Mark Thurner

Profesor Distinguido de Antropología, Historia y Humanidades de FLACSO en Quito y Profesor Emérito de Historia y Antropología en la Universidad de Florida. Fue profesor de estudios latinoamericanos en la Universidad de Londres entre 2014 y 2021. Ha obtenido prestigiosas becas y distinciones como Leverhulme Trust International Research Network Grant, Fulbright-Hayes Faculty Research Abroad Award y Center for New World Comparative Studies Fellowship at the John Carter Brown Library. Sus trabajos más recientes inciden en el rol fundamental de las Américas en la historia del conocimiento mundial. Actualmente, dirige el proyecto LAGLOBAL, una red internacional de investigación que examina el significado global del conocimiento histórico de América Latina.

Sus libros incluyen títulos como *From Two Republics to One Divided: Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru* (1997), *Sebastián Lorente. Escritos fundacionales de historia peruana* (2005), *Republicanos andinos* (2006), *History's Peru: The Poetics of Colonial and Postcolonial Historiography* (2011), *El nombre del abismo: meditaciones sobre la historia de la historia* (2012) y, en colaboración con Juan Pimentel, *New World Objects of Knowledge: A Cabinet of Curiosities* (2021).

Miguel Ángel Vallejo Sameshima

Escritor e investigador. Doctor en Lenguas, Textos y Contextos por la Universidad de Granada, donde también obtuvo el título de magíster en Estudios Literarios y Teatrales. Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Ha sido reconocido como hispanista por el Instituto Cervantes. Profesor en el diplomado en Gestión Cultural de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, también dicta el Taller de Dramaturgia de la Maestría en Escritura Creativa de la UNMSM y el Taller de Narrativa y Poesía de la Universidad Ricardo Palma. Su obra *1997, 14 de noviembre* obtuvo el segundo puesto en el Tercer Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Lab 2018-2019 (Universidad de Lima) y su pieza *Carnaval* recibió una mención honrosa en el Concurso Nueva Dramaturgia Peruana (Ministerio de Cultura del Perú, 2017).

Autor de trece libros, entre estos la novela *La muerte no tiene ojos* (2016) y las memorias *Los anteojos de mi padre* (2020). Algunos de sus relatos han sido traducidos al inglés, italiano y portugués. Entre sus artículos más recientes destacan "Ricardo Palma dentro del teatro de la independencia peruana" (2018), publicado en *Aula Palma*, y "Teatro romántico peruano sobre la independencia. La representación de la nobleza incaica" (2021), difundido por la revista *América sin nombre.*

Luis Eduardo Wuffarden

Historiador y crítico de arte, estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima. En 1989 obtuvo la beca del Convenio Instituto de Cooperación Iberoamericana-Instituto Riva-Agüero (1989) para investigar en archivos de España. En 1990 fue galardonado con el premio Concytec a la investigación sobre pintura peruana. Ha sido corresponsal en el Perú del *Allgemeines Künstler Lexikon*, publicado en Munich, y ha integrado el comité científico del proyecto "Pintura de los reinos", auspiciado por Fomento Cultural Banamex. Es miembro del Instituto Riva-Agüero y del Comité Cultural del Museo de Arte de Lima, y miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. En la actualidad se desempeña como investigador y curador independiente.

Coautor de los libros *Szyszlo* (2011), *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (2012), *Sabogal* (2013), *Laske* (2014), *El arte de Torre Tagle* (2016) y *Pintura cuzqueña* (2016). También ha aportado sus conocimientos sobre pintura virreinal peruana a la realización de una obra de referencia esencial como *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, publicada por Ediciones El Viso en Madrid.



Créditos

Páginas 314-315:

◄ Francisco Laso, *Alegoría de la Unión de las Repúblicas Americanas*. 1864. Biblioteca Nacional del Perú.

Página 316

◄ Anónimo surandino. Simón Bolívar con representaciones alegóricas del Perú y la Gran Colombia, circa 1825. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

◄ Mariano Florentino Olivares. Alegoría de la unidad Americana, Tacna, 1865. Museo de Arte de Lima.

Página siguiente:

► Nicholas Young. América o Genio del Progreso, 1872. Madera tallada, 300 x 100 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima, en custodia en el Museo de Arte de Lima.

TÍTULO

FORJANDO LA NACIÓN PERUANA
El incaísmo y los idearios políticos de la República en los siglos XVIII-XX

EDICIÓN
Banco de Crédito del Perú
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia - Lima 12, Perú
División de Asuntos Corporativos
Enrique Pasquel Rodríguez
Martín Higa Tanohuye
Jessica García Casana
Primera edición, noviembre de 2021.

COMITÉ EDITORIAL
Dionisio Romero Seminario
Alvaro Carulla Marchena

COORDINACIÓN CIENTÍFICA
Ramón Mujica Pinilla

DISEÑO GRÁFICO
Marianella Romero Guzmán

COORDINACIÓN EDITORIAL
Pilar Marín
Asistencia y compilación bibliográfica
Jesús Tupac Terbullino O.C.D.

Corrección de estilo
Guillermo Niño de Guzmán

PRODUCCIÓN
Ausonia S.A.
Sandro Peroni
Supervisión: Pilar Marín

Preprensa:
Retoque fotográfico: Henry Carrión, Jorge Morales, Darío Corihuamán, Leonidas Marín, Rosalía Pineda.
Encuadernación: Nicolás Robles, Ofelia Navarro.
Impresión: Ausonia S.A.
Francisco Lazo 1700, Lima 14, Perú

FOTOGRAFÍAS:
Daniel Giannoni: pp. II, III, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XVIII, XXIV, 10, 70, 71, 76, 91, 95, 98, 99 (16), 101, 102, 108, 109, 110, 111 (30), 112, 113, 122, 127, 128, 130, 131, 139, 140, 141, 142, 145, 146, 147, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 172, 178, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 241 (20), 254, 263, 316.
Roberto Amigo: pp. VI, VII, 212.
Ramón Mujica: pp. XXI, 266.
Museo Nacional de Colombia: pp. XX, XIII, 134, 135.
Colección Eduardo Hochshild: p. 2.
Museo de Arte de Lima: pp. 9, 16, 17, 78, 79, 97, 11 (31), 126, 136, 196, 197, 252, 253, 320.
Archivos Banco de Crédito del Perú: pp. 12, 46, 62, 63, 104 (23), 121, 169, 215.
Getty Images: p. 14.
Jorge Cañizares-Esguerra: pp. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 32, 33, 35, 37.
Eduardo Moreno Calero: pp. 26, 27.
Sacristía del santuario de Tecaxic Toluca, México: pp. 30, 31.
Christie's Images/Bridgeman: pp. 36.
Thomas Coulborn & Sons: pp. 38, 39.
Biblioteca John Carter Brown, Brown University: pp. 50, 52, 60, 61.
Mark Thurner: p. 66.
Museo Nacional de Antropología, Madrid – España: pp. Javier Rodríguez Barrera (80, 81, 82, 83, 148, 151).
Casa de Ejercicios de Santa Rosa: pp. 92, 93.
Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile: pp: 94, 203 (10).
Casa de la Libertad, Sucre: pp. 96, 99 (17), 138.
Luis Eduardo Wuffarden: pp. 103, 104 (24, 25)
Museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador: pp. 114, 115.
Museo Nacional del Ecuador (MuNa), Ministerio de Cultura y Patrimonio: pp. 118, 119.
Raúl Montero: pp. 124, 125.
Museo de Antioquia, Medellín, Colombia: p. 145.
Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid – España: p. 152 (encarte).
PROLIMA - Lucia Silva: p. 165.
Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: p. 171.
Tate Gallery, Londres: p. 202.
Colección Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca: pp. 203 (9).
Museo Histórico Nacional, Buenos Aires: p. 210 (17).
Biblioteca Nacional de España: p. 210 (18).
Museo Histórico Nacional Montevideo: p. 213 (21).
The Field Museum: pp. Austin Eighmey (222, 223), John Weinstein (238, 239).
Museo Etnológico de Berlín: pp. 232, 234, 235, 236, 237.
Instituto Riva-Agüero PUCP: pp. 246, 247, 257.
Colección Juan Manuel Figueroa Aznar: pp. 248, 249, 250, 251, 270, 271, 273, 275, 276, 277, 278, 282, 284, 285, 288, 292, 293.
Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas (Cusco): p. 287 (14).
J. Enrique Carrillo Valencia: p. 286 (11).
Gustavo Buntinx: p. 290 (17).
Númitor Hidalgo: pp. 290 (18), 291.
Biblioteca Nacional del Perú: p. 294.

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2021
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA.
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU




CARTE
DU PÉROU
Dressée pour l'intelligence de l'Histoire générale des Voyages de Laharpe.
PAR AMBROISE TARDIEU
1821
Lieues communes de France de 25 au Degré.
25 50 100 150
Milles Marins de 60 au Degré.
60 120 240 360
G. DE GUAYAQUIL
C. Blanc
Zaruma
Zamora
Valladolid
Pce DE JAEN
Loyola
Chirinos
Santiago de las Montana
Borja
N. Roamaynas
N. Maynas
Pte de Paytas
Payta
Port de Sechura
Sechura
C. de la Aguja
C. Verd
Pacora
Chumaya
Chachapoyas ou S. Juan de la Frontera
Valle de Hayabamba
Chonchus
Xeberos
Yurimaguas
Caxamarca
Lambayeque
Guadalupe
Moyobamba ou Santiago
El Triunfo de los Lamas
Pce de Lamas
S. Bonaventure
Pce de Pastas
Sta Catalina de Pesano
N. des Sipabos
Tampiaquilli
Pce de Guamachuco
Truxillo
Guanape
S. Maria de la Parilla
P. del Ferrol
N. des Capatachos ou des Hagnas
Saramayos
N. Amajes
Caxatambo
Pce de Caxatambo
MARANCHOCHAS
R. Enne
T. de Checras
Pce de Canta
Prov. de Tarma
Tarma
Barranca
Huaura
Pte de la Galere
I. S. Lorenso
LIMA
Pce de Guarochiri
P. de Jauja
Jauja
S. Pedro de Mallas
Cincos
Canete
Pce de Castrovirreyna
Castrovirreyna
Pisco
S. Geronimo de Ica
Pce d'Ica
Palpa
la Nasca
Pte de S. Nicolas
Acari
Chala
R. Ocona
Alico


TERRITOIRE DES MISSIONS OU PAYS DES AMAZONES
PR. DE RIO NEGRO
R.ME DU BRÉSIL
MATTO GROSSO
PROV. DE LOS MOXOS
CRUZ DE LA SIERRA
PR. DE POTOSI
PR. DE LA PAZ
CHUCUYTO
CARANGAS
ARAPACA
PR. DE LOS CHIQUITOS
CHACO
CUSCO
R. de la Madera
R. Beni
R. Mamore
R. Purus
R. Yavari
R. Pilcomayo
N. Mayorunas
N. Casibaris
N. Cocamas
N. Capavanas
N. Conomonas
N. Guacuiaris
N. Cuaciyanes
N. Curucuruz
N. Toromonas
Chumanos
Mobimas
Cayubabas
Pampas
S.ta Anna
S. Pedro
S. Xavier
la Trinidad
Loreto
Tapacuras
la Conception
S. Joseph
S. Simon
S. Miguel
Arequipa
Puno
Chucuyto
Ylo
Arica
Tacna
Tarapaca
LAPAZ
Oruro
LAPLATA
Villa de Potosi
Talavera de Puna
Tomina
Chayante
Cochabamba
JESUS DE MONTES CLAROS
N. Abacates
N. Guarimumas
N. Abacaris
Guarrayos
Chiriguanas
N. Morocotos
Pampas de Huanacos
Ugaranos
Yachimes
N. Taymies